СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ И МЕДИА

Сборник статей под общей редакцией
Ханса Гюнтера и Сабины Хэнсген

Академический проект
Санкт-Петербург
2006

Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда
Deutsche Forschungsgemeinschaft

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 584 «Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte» an der Universität Bielefeld entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt

В оформлении переплета использован рисунок Густава Клуциса «Радио-оратор. Экран» (1922). Воспроизводится по изд.: Gustav Klucis: Retrospektive. Katalog anlaesslich der Ausstellung «Gustav Klucis», Museum Fridericianum, Kassel, 24.3. — 26.5.1991; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 11.6. — 29.7. 1991] / Hrsg. von Hubertus Gassner, Roland Nachtigaeller. Stuttgart : Hatje, 1991. S. 117.

ISBN 5-7331-0335-3



ХАНС ГЮНТЕР, САБИНА ХЭНСГЕН

ВВЕДЕНИЕ

Настоящий сборник является результатом международной научной конференции «Советская власть и медиа», проходившей 1—3 октября 2003 года в рамках исследовательского проекта «Политическое как пространство коммуникации в истории» в университете г. Билефельд (Германия). Основная идея этого проекта состояла в том, что понимание «политического» не ограничивается «политикой» в узком смысле, а означает более широкое поле взаимодействия политики с разными сферами общества. Конференция ставила своей задачей исследование трансформации понятия политического в условиях введения в Советском Союзе новых технических масс-медиа, в особенности фотографии, кино и радио.

Исходной точкой нашей работы явился тезис о собственной логике развития медиа. Можно предположить, что медиа — это не только нейтральные средства передачи информации; своей способностью к трансформации, своими перформативными, экспрессивными и символическими возможностями, своими конкретными формами проявления они сами участвуют в процессе выявления смысла. Более того, современные масс-медиа особенно интенсивно апеллируют к эмоциональной, аффективной стороне человека, участвуя, таким образом, в перестройке структуры восприятия и познания. Так как анализ медиальных инфраструктур ориентирован на изучение коммуникации смысла в обществе, изменения аппаратно-технического базиса должны рассматриваться в связи со структурными изменениями системы культурных ценностей. Эта позиция позволяет описать материальность и медиальность коммуникации в их воздействии на репрезентацию политического «мессэджа».

Такие новые технические медиа начала XX века, как фотография, кино и радио, по мере их прагматических и эстетических возможностей могли выполнять разные и даже противоположные функции. С одной стороны, они оказались на службе утопического проекта авангарда, отличавшегося растворением частного во всеобъемлющей политизации общества, а с другой стороны, они содействовали противоположной тенденции фамилиаризации политического в мифологии массовой культуры сталинского времени, которая проявляется в мифе о «Большой семье» и других явлениях восстановления традиционных архетипов. Для сталинской эпохи характерно напряжение между «архаизацией» культуры и устремлением к модернизации, находящей свое выражение как раз в усиленном применении технических медиа.

С введением технических масс-медиа общение «face to face» заменяется заочной коммуникацией. Ее пространство расширяется и потенциально охватывает всю страну. Одновременно масс-медиа значительно повышают риск неудачи коммуникации, который, как пишет Никлас Луманн, присущ любому акту общения, поскольку не существует гарантии для адекватного восприятия интенций отправителя адресатом[1]. На эту опасность «раздробления смысла» власть реагирует попыткой сделать коммуникацию по возможности однозначной и общепонятной. Политическая власть при этом рассматривается не только как внешняя форма государственной власти, а скорее как внутренняя форма, которая действует, как это описывает Мишель Фуко в «микрофизике власти»[2], посредством разных диспозитивов, техник и функций, связанных с использованием сложной медиальной аппаратуры. При этом можно различать два аспекта власти — дисциплинирующий контроль над медиа, который проявляется, например, в государственной цензуре, и управление восприятием реципиентов через медиальные аппараты.

В этой связи следует учитывать роль, которую сыграли специфические для русской культуры факторы — запоздалая ликвидация безграмотности, замедленное распространение печатных медиа и большое значение традиционных устных форм общения. На этой основе новые технические медиа вступают в сложные отношения взаимодействия со старыми медиа (литература, живопись, музыка, театр, фольклор и т. д.).

Настоящий сборник ставит перед собой целью стимулировать сравнительный анализ медиа в Советском Союзе 1920—30-х гг. с уделением особого внимания фотографии, кино и радио. Именно с введением этих новых масс-медиа связаны глубокие и до сих пор мало исследованные изменения в медиальной системе страны. Особенный интерес представляет в этой связи дискуссия о соотношении старых и новых медиа, о доминантах и конкуренции внутри медиальной системы, о переводимости или непереводимости и о возможных комбинациях и взаимоотношениях отдельных медиальных средств.

В последние десятилетия возникли разные подходы в изучении советской культуры с медиальной точки зрения. На билефельдской конференции была предпринята попытка объединить эти усилия для более полного описания советской медиальной системы. Участники сборника представляют самые различные, но одновременно дополняющие друг друга научные направления и методы. Такой методологический плюрализм открывает разносторонний взгляд на исследуемую проблематику. Советская система медиа рассматривается как через реконструкцию фактического материала, так и через осмысление этого материала в свете теоретических концепций. Таким образом возникает поле взаимной рефлексии самых разных позиций изнутри и извне.

Ориентация на динамику развития ранней советской культуры на переходном этапе от революционного авангарда к тоталитарной культуре в конце 1920-х и в начале 30-х гг. вписывается в актуальную научную парадигму, проявляющуюся в разных дисциплинах, занимающихся вопросами советской культуры (культурология, литературоведение, история, политология, социология). В культурологии и литературоведении она продолжает традицию куль-

турно-семиотических исследований, посвященных анализу символических манифестаций советской культуры в литературе, в изобразительном искусстве, кино и архитектуре[3].

Бинарная типологическая модель, построенная на противопоставлении культуры «один» и культуры «два», т.е. революционной авангардной и соцреалистической массовой культур[4], дала очень много для концептуализации основной проблематики первых десятилетий советской культуры. Но поскольку эта система лишена диахронного измерения, она не включает в себя возможность описания и осмысления процессуальности культурного развития. В особенности это ощущается в трактовке переходного периода первой пятилетки, которая играет ключевую роль как раз в перестройке медиальной системы. Это годы переключения авангарда на массовый спрос и преобразования его художественных приемов в соответствии с новыми целями. Находят широкое распространение такие медиа, как кино, радио или фотомонтаж, бурно меняя свой облик и перенимая новую фунциональную нагрузку.

В последние годы наблюдается усиленная тенденция к более выраженной исторической дифференциации и к конкретной контекстуализации[5]. При этом исследователи едины в том, что формирование советской массовой культуры нельзя односторонне объяснить идеологической манипуляцией или давлением политической власти: оно скорее является результатом процессов сложного взаимодействия разных факторов «сверху» и «снизу»[6]. Медиальный подход подтверждает такой взгляд, поскольку массовая коммуникация всегда предполагает известное согласие со стороны реципиентов. Как ни парадоксально, именно возникновение советских масс-медиа способствует частичному приближению государственной идеологии к «народному» вкусу.

В работах последних лет тоже заметно усиление междисциплинарной ориентации. Литературоведческие, искусствоведческие и культурологические подходы всё больше дополняют друг друга историческими методами[7]. По мере того, как исторические исследования проявляют интерес к культурологическим вопросам, литературоведческие и искусствоведческие работы опираются на эмпирический материал и историческую контекстуализацию. При этом исследователи разных дисциплин сходятся в двух центральных пунктах — в необходимости дифференциации понятия тоталитаризма и в перемещении акцента на существенную роль медиа в советской культуре.

В этом контексте особенно интересными оказываются такие научные достижения 1920—30-х гг. XX века, как техно-медиальный подход Вальтера Беньямина, «формалистическая» теория и практика Юрия Тынянова или синкретический метод Сергея Эйзенштейна. Из современных авторов нельзя не упомянуть теорию медиа Маршалла Маклюэна[8], системную теорию Никласа Луманна[9] или теорию технических образов Вилема Флуссера[10]. Из перспективы теории медиа каждая историческая ситуация обладает специфическими технологическими предпосылками, на фоне которых такие медиальные средства, как устная речь, язык жестов и мимики, письмо, печать, фотография, кино, радио и т. д. образуют специфическую конфигурацию, определяющую формы коммуникации в данном обществе.

Дискуссия о специфике развития медиальной системы в советской культуре была начата несколько лет назад в берлинском цикле лекций «Музы власти». Опубликованные материалы[11] заслуживают особого внимания, поскольку это был первый сборник, посвященный исключительно функционированию медиа в советском контексте. В введении к сборнику издатели исходят из предположения, что эпоха модерна в медиальном отношении отличается нарастающей сложностью процессов создания общности. В отдельных статьях исследуются разные примеры медиальной организации визуального, словесного и идеологического пространств.

В настоящем издании представлен широкий спектр разных медиальных технологий, которые играли важную роль в советской культуре 1920—30 х гг.[12] По отношению к принт-медиа можно сказать, что после революции периодическая печать, в частности газета «Правда», становится символом новой власти. Советская печать является успешной системой элитарной коммуникации среди политических активистов и официальных лиц. Поскольку реальные контакты с реальными читателями практически исключались, эти медиа в своей непосредственной коммуникативной функции не достигают широких слоев населения. Рядом с ежедневной газетой получили определенную популярность у читателей иллюстрированные журналы (например, «Огонек»). Своим визуальным, прежде всего фотографическим материалом они обогащали текстуальный слой, который отличался сугубо однозначной политической тенденцией и известной долей развлекательности.

Существенное место в идеологическом дискурсе 1920—30-х гг. занимает, как известно, литература. Поэтому не удивительно, что метод социалистического реализма, пропагандируемый на Первом съезде советских писателей в 1934 году, и такие постулаты, как партийность, идейность, народность, оптимизм, героика и др. переносятся из области литературы на все другие медиа и искусства. С точки зрения формирования массовой культуры воссозданный постулат народности является наиболее существенным, так как именно он подразумевает ориентацию на широкий круг реципиентов. Поэтому в 1930-е гг. категория народности — во всей ее многозначности — является главным критерием преобразующейся медиальной системы.

Начиная с периода первой пятилетки, всё более видное место среди визуальных медиа занимают фотография и фотомонтаж. Дискуссия о специфике фотографии имеет парадигматическое значение для понимания функционирования медиа в массовой культуре. Исследуя условия и предпосылки человеческого восприятия, Вальтер Беньямин в своих текстах «Маленькая история фотографии» (1931) и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936)[13] приходит к выводу, что такие технические медиа, как фотография и кино, ставят произведение искусства в новое время перед проблемой репродуцирования. При этом разрушается его уникальность и подлинность, его «здесь и сейчас», его «аура», создающая известную дистанцию по отношению к реципиенту. В результате замены оригинала копией любое произведение искусства становится доступным для массовой рецепции в виде легко распространяющейся фоторепродукции.

С точки зрения повышения эффективности идеологического воздействия на массы и создания унифицированного пространства коммуникации, простирающегося «от Москвы до самых до окраин», новые технические масс-медиа приобретают центральное значение — радио как «рупор революции», а кино как «важнейшее из всех искусств». Проникновение в советское общество новых средств массовой коммуникации (т. н. кинофикация и радиофикация) происходит параллельно с ускоренной индустриализацией страны. В то время как система масс-медиа в западных обществах развивается прежде всего в интересах коммерциализации, в советской России решающее значение имеют политические и идеологические мотивы.

Одним из ранних стимулов идеи «медиализации» страны является план ГОЭЛРО, с помощью которого в 1920-е гг. должна была осуществляться «электрификация всей страны». Знаменитое заявление Ленина — «Коммунизм — это советская власть плюс электрификация всей страны» — свидетельствует о том, что представление о бестелесной передаче информации через ускоренные электрические медиа было связано и с идеей создания нового политического пространства коммуникации.

Радио как медиа, преодолевающее время и пространство, играет центральную роль в утопическом мышлении советского авангарда. В отличие от уединенного, индивидуализированного процесса чтения, авангард мечтает о синхронизации всей страны в коллективном прослушивании «live»-трансляции важных событий. Однако радиосеть страны в середине 1930-х гг. еще недостаточно развита. В отчете VII съезду Советов 1934 года речь идет о слишком маленьком количестве радиостанций, о нехватке приемников и т. д. В области аудио-медиа наличествуют более благополучные условия для распространения грампластинок, потому что еще работает старая, дореволюционная инфраструктура продукции и дистрибуции.

Несомненно, кино наиболее соответствует потребности советской власти в массовом воздействии через медиа. В качестве примера можно указать на практику обрамления кинопоказа устным сопровождением «красными комментаторами». «Кино как событие»[14] в своем перформативном измерении, конечно, выполняет политические, образовательные и культурные задачи. Ритуальные коллективные походы в кино, которые освещались в принт-медиа или в кинохрониках, должны были усилить воздействие кино на массы и контроль над рецепцией.

Введение звука — музыки, шума, речи — в кино в начале 1930-х гг. означало новый, решающий этап в становлении системы мультимедиального воздействия. Экспериментальный интерес к сложным, асинхронным формам взаимоотношений между звуком и изображением скоро уступает соцреалистическому стремлению к нарративному кино. Через синхронную речь звуковой фильм способствует выявлению фигуры героя как воплощения советской мифологии. Фольклоризация аудиовизуальных медиа, имеющая место в 1930-е гг., представляет собой парадоксальное явление, которое в теории медиа определяется как «вторичная оральность»[15]. Суть этого феномена в ориентации современных технических медиа на традиционные устные образцы. Несмотря на то, что для технизированной коммуникации характерна растяну-

тость, т. е. временное разъединение акта высказывания и акта рецепции, ситуация вторичной оральности создает иллюзию непосредственности общения.

В результате широкого использования музыки и песен в кино 1930-х гг. рождается эффект прямого эмоционального участия и объединения коллектива. Об этом свидетельствует, например, популярность песен советской кинокомедии. Возникает впечатление, что поют не актеры фильма или кинопублика, а само народное содружество[16]. Явление вторичной оральности возникает в определенной ситуации — при переходе общества от устного общения к технизированной коммуникации. Воздействие через акустический канал, направленное на коллективное бессознательное, на эмоциональные аффекты массы, в особой мере поддерживает архаические тенденции культуры сталинского периода.

В связи со становлением советского киномюзикла очень интересен феномен американизации. В 1920-е гг. Соединенные Штаты пропагандировались как модель современного, динамического, технизированного общества. Очередным лозунгом стала тейлоризация труда. На американский фильм в поисках специфических приемов ориентируется и киноавангард, в особенности взяв на прицел «быстрый» американский монтаж. В разных искусствах происходит адаптация популярных форм западной культуры. Как ни странно, идею советского Голливуда, советской фабрики грез начали обсуждать не раньше середины 1930-х, когда в условиях социализма в отдельно взятой стране американский идеал уже перестал быть актуальным. Тем не менее, рождение советской кинокомедии, возникшей в качестве гибридного жанра на грани Голливуда и советского фольклора, свидетельствует об осознанной потребности в создании массовой культуры.

Преобладание мифоголизирующей ориентации в новых аудио-визуальных медиа сталинского периода подрывает программу документального принципа и возможности эмпирической проверки фактов, которая была сформулирована в авангардной фактографии. Установка на «факт» вытесняется мультимедиальной инсценировкой идеологических эмблем и мифологических образов. Одновременно массовая культура отказывается от сложных эстетических форм авангарда, направленных на затруднение восприятия и «новое видение», так как они не были приняты широкими слоями населения, предпочитавшими традиционную сюжетность монтажу и «отражение жизни» остраняющим приемам.

Кино 1930-х гг. принимает черты тривиализированного Gesamtkunstwerk, направленного на всестороннюю медиальную «обработку» зрителя. Это приводит к коренной переоценке сущности медиальных технологий. В 1920-е гг. еще доминирует аналитическое понимание, ставящее акцент на специфике отдельного медиального средства. Представители авангарда, в свою очередь, подчеркивают необходимость очищения кино от влияния литературы и театра.

В функциональном плане воздействие медиа нацелено не только на воспитание политической сознательности, но и в более широком антропологическом смысле на психофизическое преобразование человека с помощью техники (психотехника, научная организация труда и т. д.). Новые технические медиа рассматриваются как протезные расширения человеческого тела, а по-

тенциально даже заменяющие его. Представление о монтаже как центральном конструктивном приеме в эстетике авангарда распространяется на самые разные сферы человеческой деятельности. Техника и машина становятся моделью будущего общества. Вместо показа индивидуального человека преобладает инсценировка движения коллективного тела революционной массы. Кино умножает визуальную репрезентацию коллективной телесности тем, что такие массовые события, как, например, годовщины Октября, сначала организовавшиеся непосредственно как театральные спектакли на улицах и площадях, постепенно переходят в медиа-события и в репродуцированной форме становятся доступны бесконечному числу зрителей.

По мере того, как вытесняется техно-утопическая ориентация 1920-х гг., начинается «переодевание» технического в неосязаемые органические формы «самой жизни». Стирание границ между старыми и новыми медиа приводит к своего рода медиальному синкретизму. В этой связи можно наблюдать две противоположные тенденции. С одной стороны, кино и остальные искусства 1930-х гг. подвергаются релитераризации. На фоне восстановления традиционной для русской культуры литературоцентричности утверждается переводимость разных медиа на литературу как базисный код и общий знаменатель. В связи с этим киносценарий — медиальный «гибрид» между литературой и кино — получает самостоятельный статус. О тенденции возврата к «ауратическим» жанрам искусства говорит и ориентация фотографии на живопись и вытеснение фотомонтажа традиционной картиной во второй половине 1930-х гг.[17]

В то же самое время старые медиа и традиционные искусства перекодируются на новые: происходит масс-медиализация литературы, театра, оперы и оперетты посредством кино или живописи в целях ее распространения посредством фоторепродукций в виде открыток, в каталогах, журналах и т. д. В соцреалистической эстетике подчеркивание специфики медиа заменяется идеалом трансмедиальности. Подавляются представление о технической опосредованности информации, размышления о природе формальных и медиальных средств. На смену медиальной саморефлексивности приходит новая медиальная суггестия возможности непосредственной коммуникации.

***

Осуществление билефельдского проекта и издание настоящего сборника стали возможными благодаря финансовой поддержке со стороны фонда «Deutsche Forschungsgemeinschaft». Кроме докладов, прочитанных на конференции 2003 года, в сборник входит ряд статей исследователей, по разным причинам не сумевших приехать в Билефельд.

На конференцию были приглашены участники из разных стран (Россия, Германия, Франция, Англия, США), исследователи разных поколений и разных теоретических ориентаций, а также директора двух видных российских архивов (РГАЛИ, РГАФД), представившие в своих выступлениях новые материалы для будущих исследований. В работе конференции участвовали слависты, киноведы, театроведы, музыковеды и философы.

Издатели настоящего сборника надеются на то, что публикация послужит объединению научных усилий разных дисциплин и окажется стимулом для дальнейшей разработки медиальной проблематики советской культуры. Они выражают благодарность участникам билефельдского исследовательского проекта «Политическое как пространство коммуникации в истории», в особенности его руководителям Уте Фреверт, Хайнцу-Герхарду Хаупту, Виллибальду Штайнмецу и координатору Беттине Брандт. Издатели благодарны Юрию Мурашову за научную инициативу в разработке проекта, Илье Кукую за тщательную редактуру переводных текстов, Андреа Камп и Карин Лаубе за проделанную ими работу по организации конференции и Евгению Добренко за установление контактов с исследователями в англоязычном мире.

Издатели рады, что настоящий сборник выходит в том же издательстве, что и тематически близкие издания «Соцреалистический канон» (2000) и «Советское богатство» (2002).

Билефельд, март 2005 года

---

[1] См.: *N. Luhmann*. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation // Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen, 1981. S. 25—34.

[2] См.: *M. Foucault*. Surveiller et punir : naissance de la prison. Paris, 1975.

[3] См.: *K Clark*. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London, 1981; *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984; The Culture of the Stalin Period / H. Günther (Ed.). London, 1990; *H. Günther*. Der sozialistische Übermensch. M. Gorkij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart; Weimar, 1993; *В. Паперный*. Культура «два». Ann Arbor, 1985 (М., 1996); *Б. Гройс*. Стиль Сталин [на немецком языке: Gesamtkunstwerk Stalin. München, 1988] // Б. Гройс. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М., 1993. С. 11—112; *R. Stites*. Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900. Cambridge, Mass., 1992; Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000; Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино / Под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. СПб., 2002.

[4] См.: *В. Паперный*. Культура «два».

[5] См.: *T. Lahusen*. How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia. Ithaca; London, 1997; *Е. Добренко*. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997.

[6] Intimacy and Terror / V. Garros, N. Korenevskaya, T. Lahusen (Eds.). New York, 1995.

[7] См.: *S. Fitzpatrick*. The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca; London, 1992; *S. Plaggenborg*. Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in der Sowjetunion zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus. Köln; Weimar; Wien, 1996; *V. E. Bonnell*. Iconography of Power. Soviet Political Posters. Berkeley; Los Angeles; London, 1997; *B. Ennker*. Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion. Köln; Weimar; Wien, 1997.

[8] См.: *M. McLuhan*. The Gutenberg-Galaxy: the making of typografic man, Toronto, 1962; *M. McLuhan*. Understanding Media: the extensions of man. New York, 1964 (*М. Маклюэн*. Галактика Гутенберга. Киев, 2003; *М. Маклюэн*. Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003).

[9] О понятии коммуникации у Луманна см.: *N. Luhmann*. Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M., 1984. О его теории масс-медиа см.: *N. Luhmann*. Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen, 1996.

[10] См.: *V. Flusser*. Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen, 1985; а также: *V. Flusser*. Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim, 1995.

[11] Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre / Ju. Murašov, G. Witte (Hg.). München, 2003.

[12] В последние десятилетия эти медиальные технологии в русской традиции исследовались с точки зрения «средств массовой коммуникации». См., напр.: В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М., 1985; или: Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. Т. 1. История. М., 2001.

[13] *В. Беньямин*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // В. Беньямин. Озарения. М., 2000. С. 122—152.

[14] *R. Altman*. Cinema as Event // Sound theory, sound practice / R. Altman (Ed.). New York; London, 1992. P. 1—14.

[15] См. : *W. Ong*. Oralität und Literalität. Die Technisierung des Wortes. Opladen, 1987.

[16] *J. Feuer*. The Hollywood Musical. London, 1993. P. 2—16.

[17] См.: *M. Tupitsyn*. Die abtretende Avantgarde: sowjetische Bildwelten unter Stalin // Glaube, Liebe, Hoffnung, Anpassung. Sowjetische Bilder 1928—1945. Katalog. Essen, 1995. S. 12—33.

1. ОБЩИЕ АСПЕКТЫ МЕДИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

ЮРИЙ МУРАШОВ

ЭЛЕКТРИФИЦИРОВАННОЕ СЛОВО
РАДИО В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ 1920—30-х ГОДОВ

«РУПОР РЕВОЛЮЦИИ»

Ни с каким другим медиа миф Октябрьской революции не связан так тесно, как с радио. До самого конца советского периода радио фигурирует в истории революции как мотив прогресса, двояким образом маркирующий начало новой советской эпохи.

Во-первых, самим своим существованием радио служит укреплению историко-политических видений большевиков. Оно является иллюстрацией того, как в царской России гениальный русский техник А. С. Попов безуспешно старался добиться признания своего изобретения, уже отмеченного на Всемирной выставке 1900 года в Париже — приемника и передатчика радиоволн. С приходом к власти Ленин и большевики поспособствовали развитию дремлющих в русской культуре радиотехнических возможностей.

Во-вторых, радио вошло в миф о Красном Октябре как непосредственно связанное с идеей большевизма медиальное средство, позволяющее беспроволочное распространение в пространстве вести об историческом успехе Ленина, что было до сих пор не подвластно ни типографии, ни телеграфу. Посредством радио революция перерастает из исторического и политического события в (интер)национальный триумф коммуникации в тот момент, когда Ленин при помощи радиотелеграфа преодолевает блокаду молодой советской республики и распространяет свои лозунги по всей Европе. В советской историографии электромагнитное завоевание европейского пространства расценивается как выражение и символ идеологической силы, энергии и правдивости большевистской идеи. В этом же духе один киевский радиожурнал провозглашает в 1925 году: «Через радио и с радио к мировой революции и коммунизму!»[1]. И так же восторженно московский журнал «Радио всем» мечтает о «рупоре революции»[2]: «“Рупор революции” — так называли радио в недавние годы борьбы. И, действительно, радио, как и волны революции, — перекатывалось далеко за рубежи. Оно передавало “всем, всем” трудящимся мира призывы осажденной, блокируемой, терзаемой черными воронами капитализма, Советской России; оно бро-

сало в пространство разоблачения, ответы рабочих и крестьян на потоки лжи, разливающейся по Европе; оно было единственным средством связи с внешним миром... Радио, как и революция, вышло из империалистской войны и бурно начало развиваться, несмотря на блокаду, разрушение, отсутствие материалов. [...] В Октябре радио нашло ту “искру”, которая дала ему жизнь. Его “волны” отражали движение широких народных масс; его безграничность как нельзя больше соответствовала мировому значению Октября...»[3].

Из этой связи Октябрьской революции и радио следует также «логика большевистской медиальной политики»[4] с ее двойной стратегией: распространения и запрещения.

1 марта 1922 года Совет труда и обороны постановляет установить 280 радиоприемников в губернских и окружных центрах. 3 июня 1923 года в шести точках Москвы можно было в первый раз услышать доносящееся из громкоговорителя: «Алло! Алло! Слушайте говорящую газету!». На начинающееся движение «радиолюбителей» молодое советское правительство реагирует изданием декрета «О частных радиоприемниках», который хотя и предусматривает широкое использование радиовещания в экономических, научных и культурных целях, а также приветствует конструирование радиоприемников, в то же время пытается контролировать радиоэнтузиазм через необходимость получения разрешения Народного комиссариата по делам почты и телеграфа на частные приемники[5]. Т. н. кустарничество, организационно обуздываемое обществом «Любителей радио», тем не менее, способствует росту числа радиоприемников: в октябре 1925 года их насчитывается всего 25000, а в 1926 году — уже 83000[6].

Несмотря на то, что масштабы распространения радиовещания в Советском Союзе на раннем этапе по сравнению с США, Германией и Францией выглядят достаточно скромно, радио играет в процессе культурного самоутверждения страны решающую роль[7]. В пропаганде раннего советского периода радио предстает как некий всемогущий инструмент, позволяющий преодолеть вековые противоречия и разрешить актуальные идеологические, политические и социальные конфликты и проблемы — в особенности три ключевых пункта, заботивших еще общественных деятелей XIX столетия и теперь занимающих центральное место в народно-просветительских усилиях ранней советской политики: преодоление противоречий между городом и деревней, ликвидация безграмотности крестьянства и борьба с суевериями и мистикой народной религиозности[8].

Каким образом оружие радио вступает в бой на этих трех фронтах, можно проиллюстрировать на одном из многочисленных примеров в массовой прессе 1920-х гг. — сатирическом стихотворении «Теткина антенна» из радиожурнала «Радио всем». Стихотворение повествует о появлении радиоаппарата в деревенском доме старой крестьянки вдовы Фёклы благодаря увлеченному техникой племяннику и о ее реакции на «антихристову штуку»:

— Отвяжись ты, сатана!!
Никакой тут нет науки.

Все антихристовы штуки!
Что смеетесь? Не до смеха!
Будет вам ужо потеха.
Уж придется на том свете
Быть вам, грешникам, в ответе!
Я ж, для моего вдовства,
Не желаю колдовства!

В конце концов она обращается за поддержкой к деревенскому попу, который разделяет ее страхи, но признает свое бессилие против новых времен и ничем не может ей помочь.

Поп, святой отец Василий,
Тайно грезя о бутыли
Дарового самогона, —
Посмотрел на Феклу сонно
И промолвил: — Слушай, баба,
Нынче дело наше слабо, —
Было время, — мой молебен
Был от всяких бед целебен,
Мы молитвой исцеляли,
Лютых бесов изгоняли,
Но настал последний час:
Нынче бесы... гонят нас!
Так иди ты, мать, без плача
И, коль вышла незадача,
Примирись с твоею долей
И сочти господней волей.
То, что в доме приключилось,
Не с одной с тобой случилось,
Всяк, кто верует, тот страждет
И давно спасенья жаждет
От шального наважденья,
Разных ... радио-строений,
Чтобы чертов сбросить плен,
Прости, господи... антенн!..

Племяннику всё же удается наконец увлечь тетку радио, и та становится страстной радиослушательницей. Возможность потребления даров образования, распространяемых радио, приводит даже к тому, что крестьянка на старости лет учится читать:

С той поры [...]
К дому Феклы [...]
На вечерние концерты
Прет народ, как раньше к церкви...

Тетка ж Фекла руки в боки.
Разгорится, красны щеки.
Спорит, учит всех, ликует.
Всем про радио толкует.
С комсомольцами сдружилась.
Слышно — чтенью научилась.

Интересно здесь как раз и то, что радио дает доступ старой крестьянке к цивилизирующей технике чтения. Радио как новое акустическое медиальное средство не заменяет письмо: оно становится начальной инстанцией овладения им.

Эта неожиданная кульминация сатирического стихотворения — переход от радио к письму — позволяет понять радиус действия культурного влияния радио в раннесоветскую эпоху. Оно не только открывает новые технические возможности коммуникации, но и мощно влияет на воображение, позволяя невероятному стать мыслимым и высказываемым в сюжетах и нарративах.

То, как радио регулирует отношения русской и советской культуры к основополагающему медиа цивилизации — к письму, будет показано в дальнейшем на примерах «радиомотивов» в литературе[9]. В частности, мы исследуем три этапа культурного развития: в первой, футуристически-авангардистской фазе ранних 1920-х гг., на примере В. Маяковского видно, как радио сначала укрепляет свое внутрилитературное эстетическое влияние новым моделированием мира языка и знаков, равно как и способа поэтического письма. В период второй фазы прогрессивной радиофикации, после середины 1920-х гг., проходят интенсивные дискуссии об отношении радио к искусству, литературе и языку, сводящиеся, в конечном итоге, к требованию особого, ориентированного на микрофон письма. Третья фаза определяется датой Первого съезда советских писателей 1934 года, на котором такое радиофонное письмо возводится на уровень программы и под именем социалистического реализма на десятилетия устанавливается в качестве нормы в русско-советской истории культуры и литературы. Этот генезис социалистического реализма из радиофонного письма является ведущим тезисом наших размышлений, подтверждение которому мы находим в попытке преодоления письменно-визуальной литературности через радиофонную устность в образцовом произведении социалистического реализма — романе Островского «Как закалялась сталь». С другой стороны, мы проследим, как в случае Андрея Платонова эстетическое «непослушание» социалистическому реализму не случайно оказывается сатирически направлено как раз на электричество и радио.

ТЕЛО КАК ЗВУЧАЩАЯ АНТЕННА (В. МАЯКОВСКИЙ)

Мотив радио играет в поэтологическом концепте раннего Маяковского центральную роль. Приблизительно до середины 1920-х гг., когда Маяков-

ский сам выступает перед радиомикрофоном, в его поэтическом творчестве постоянно идет речь о необходимости возвращения акустики и голоса и их борьбе против власти молчаливой визуально-графической письменности — поэтическая борьба, при которой непосредственность устного слова в сфере письменности может быть выиграна лишь фиктивно, а задача преодоления тех пространственных связей и различий, той тишины, которые царят в мире книги, отводится медиа электричества. Наглядный пример тому, как мировоззренчески-утопические видения соединяются с радиосюжетом, представляет поэма Маяковского «Пятый Интернационал» (1922). Сначала поэма рассказывает о футуристическом видении осуществления коммунистических идеалов на всех пяти континентах. Однако в процессе развертывания мировоззренческой утопии речь постоянно заходит о тяжелых боях поэта за вдохновенье, открывающее ему видение будущего. Эта борьба за поэтическое завоевание (коммунистического) будущего представляет собой в равной степени комически-гротескный и трагически-возвышенный центр поэмы. Это отчаянно-смелое предприятие — сделать слух таким чувствительным, чтобы пробить заведомое молчание письменности, чтобы *вслушаться* в будущее и воспринять оттуда новые, невиданные до сих пор языковые картины — требует предельной мобилизации сил поэта. При этом антагонизме между консервативным глазом и революционным ухом происходит поэтапное техническое приспосабливание поэта и его органов восприятия вплоть до их полной трансформации в электрифицированный радиотехнический аппарат, что в конце концов означает поэтическую победу во имя коммунизма над инертной, блокирующей утопическую энергию письменностью.

В поэме Маяковского «радиоподготовка» поэта как устной инстанции и осуществляется вначале путем «телескопической» настройки ушей, при помощи которой лирическое Я пытается преодолеть молчание (письма):

Тихо до жути.
Хоть ухо выколи.
Но уши слушали.
Уши привыкли.
Сперва не разбирал и разницу нот.
(Это всего-то отвинтившись версты на три!)
Разве выделишь,
если кто кого ругнет
особенно громко по общеизвестной матери.
А теперь
не то что мухин полет различают уши —
слышу
биенье пульса на каждой лапке мушьей.
Да что муха,
пустяк муха.
Слышу
каким-то телескопическим ухом:
мажорно

мира жернов
басит[10].

Лишь такое гиперчувствительное, микроакустически настроенное ухо может соответственно повлиять на глаза, чтобы освободить (внутренний) взгляд и направить его на неопределенные, безграничные пространства Вселенной:

Выворачивается из своей оси.
Уже за час различаю —
небо в приливе.
Наворачивается облачный валун на валун им.
Это месяц, значит, звезды вывел
и сам
через час
пройдет новолунием.
Каждая небесная сила
по-своему голосила.
Раз!
Раз! —
это близко,
совсем близко
выворачивается Марс.
Пачками колец
Сатурн
расшуршался в балетной суете.
Вымахивает за туром тур он
свое мировое фуэтэ.
По эллипсисам,
по параболам,
по кругам
засвистывают на невероятные лады.
Солнце-дирижер,
прибрав их к рукам,
шипит —
шипенье обливаемой сковороды.
(Там же).

С такой гротескной остротой, в которой видение пространственной безграничности достигает своей высшей точки, фигура поэта вновь отбрасывается назад в сферу письма, больше не подчиненную, однако, ужасному молчанию: на этой ступени гиперчувствительности письмо может быть телесно воспринято как в его акустической, так и в тактильной интенсивности:

А по небесному стеклу,
будто с чудовищного пера,
скрип

пронизывает оркестр весь.
Это,
выворачивая чудовищнейшую спираль,
солнечная система свистит в Геркулес.
Настоящая какофония!
Но вот
на этом фоне я
жесткие,
как пуговки,
стал нащупывать какие-то буковки.
(С. 119).

Эта вновь обретенная посредством телескопического слуха телесность письма открывает поэту сферы метафизического слуха и способность слышать электромагнитные волны:

Воздух слышу,—
расходятся волны его,
груз фраз на спину взвалив.
Перекидываются словомолниево
Москва
и Гудзонов залив.
Москва.
«Всем! Всем! Всем!
Да здравствует коммунистическая партия!
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Эй!»
Чикаго.
«Всем! Всем! Всем!
Джимми Долларс предлагает партию
откормленнейших свиней!»
Ловлю долетающее сюда извне.
В окружающее вросся.
(Там же).

Тем самым завершается трансформация поэта в электромагнитный приемник и передатчик:

Долетит —
и я начинаю звенеть и звенеть
антеннами глаза,
глотки,
носа.

Сегодня я добился своего. Во вселенной совершилось наиневероятнейшее превращение.

Пространств мировых одоления ради,
охвата ради веков дистанций
я сделался вроде
огромнейшей радиостанции.
(С. 120).

Интересно в этом футуристически-утопическом видении то, что обращение к радио функционирует здесь как традиционное воззвание к музе, которым заклинается вербально-акустическая сила воображения поэта. Впрочем, с одним решительным отличием: переключение от глаза к уху происходит по условиям инертной письменной сферы и представляет собой не метафизическое событие, а результат технической процедуры в медиальном пространстве письма[11]. В результате развертывания радиомотива у Маяковского возрастает чувствительность по отношению к медиальной специфике письма, которой должен подчиниться поэт. По всему тексту сквозной линией проходит мотив усилия, необходимого поэту для того, чтобы

Потушить антенны глаз.
Настроить на 400 000 верст
Антенны слуха!
(С. 125).

Еще больших усилий стоит поэту заявить о себе в медиальной сфере письма как о принимающей станции, оставаться «спокойным», «без единой думы» (С. 128).

В подчеркивании Маяковским «тысячесилия воли» (там же), с которым он овладевает «звоном» собственных антенн, выявляется еще один элемент его поэтики, связанный с радиоакустическим переключением от глаза к уху — подавление индивидуального голоса во имя полифонии чужих голосов, которым поэт дает место в своей электрифицированной письменности. Возвращение акустического одновременно оказывается битвой против индивидуализирующего и солипсического водоворота письменности за образ поэта, теряющегося в коллективе публики и растворившегося в ее полифонии.

В поэтике Маяковского радиомотив поддерживает и усиливает две противоположные тенденции: в той степени, в которой через радиомотив форсируются вербально-акустические моменты, возрастает напряженность между вербальностью и визуальностью. Поэт Маяковский оказывается заведомо заключен в пространстве письма, и напряженность между собственным голосом и полифонической полнотой чужих голосов советского коллектива становится трагически неразрешима[12].

Из этой перспективы можно объяснить тот факт, что Маяковский к середине 1920-х гг. действительно начинает работать для радио и тем самым разрешает в поэтической работе *для* радиомикрофона и *с* радиомикрофоном ту напряженность между письмом и голосом, которая характеризовала его поэтику в ранних произведениях.

ОТ РАДИОИСКУССТВА К РАДИОФИКАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Подобно тому, как у Маяковского радио способствует переориентации на вербальность и устность, в советской культурно-политической и прагматично-идеологической сфере также дается установка литературе на устность. Так, народный комиссар просвещения Луначарский на открытии Института живого слова в 1918 году в Петрограде формулирует: «Бездна художественных наслаждений, психологических глубин, сокровенных красот выяснится перед той культурой, которая будет культурой звучащей литературы»[13].

Решающим для развития литературы от авангардных 1920-х к социалистическому реализму 1930-х гг. является не столько эта ориентация литературы и других искусств на примат радиофонного, электрифицированного устного слова, сколько постепенный отказ от медиальной саморефлексии, которую мы можем наблюдать в авангарде и, в частности, у Маяковского. В то время как в авангарде бой за «звучащую литературу» «живого слова» протекает при перманентной рефлексии на условия визуально-графической основы литературы и медиальной специфики различных искусств[14], в литературе и искусстве 1930-х гг. эта медиально-аналитическая саморефлексия систематически редуцируется и выключается. Такой процесс медиальной амнезии можно описать как результат смены медиа, направляемый с середины 1920-х гг. через развитие радио как массового медиального средства, посредством которого писатели и художники получили возможность узнать на собственном опыте *перед* радиомикрофоном и *с* радиомикрофоном действенную силу радиофонного слова[15].

Это развитие может быть прослежено на примере дискуссий о т. н. «радиоискусстве», которые проходят в то время, как утопические радиовидéния авангарда становятся технической и институциональной реальностью, а литература и искусство открывают радио как новое медиа, превосходящее письмо в своем симультанном массовом воздействии[16]. Эти дискуссии — в первую очередь в радиожурналах «Радиослушатель», «Радио всем» и «Радиофронт» — отражают прежде всего авангардистскую тягу к эксперименту с новыми техническими возможностями. В том, что радио с его акустическим натурализмом вызывает иллюзию реальности гораздо интенсивнее, чем литература, театральная игра или кино, царит консенсус; ведь в отличие от театра и фильма «радиопьеса» может передать слушателю «полную иллюзию реальности»: «Необходимо экспериментировать [...] по линии радиоспектакля, дающего слушателю возможно полную иллюзию реальности происходящего. Радиоискусство располагает в этом направлении совершенно исключительными возможностями, не ограниченными ни условностью сценической коробки, ни условностью киноэкрана. Речь идет в данном случае о своеобразном "натурализме" в радиоискусстве. Крик избиваемого о помощи, услышанный нами из другой комнаты, или с соседнего двора, или через микрофон, по существу, ничем не отличается для нас, слушателей, и в том случае, если он дан актером с необходимым искусством, этот крик предельно впечатляет. Наша фантазия воспроизводит при этом и зрительные картины

происходящего. В то же время “избиение” в спектакле театра, или “избиение”, показанное на киноэкране, ни в коей мере не дают зрителю полной иллюзии реального избиения — это именно и заставляет и театр и кино искать пути впечатляющего условного воспроизведения таких фактов на сцене или на экране»[17].

Радио выступает как медиа, способное не только усилить эстетические эффекты традиционных литературных жанров, но и компенсировать досадный недостаток поэзии (и, в конечном итоге, литературы вообще) тем, что оно акустически оживляет немое слово письменного текста, возвращая ему тем самым массовую действенность и общестроительную энергию. Тем самым в Советском Союзе 1920-х гг. поэзия и литература начинает использоваться в политических целях не столько идеологически-содержательно, сколько медиально-прагматически: «Но вопрос идет не только об идеологическом качестве самого поэтического материала. Ведь до сих пор в большей своей части современная поэзия недоступна и непонятна широким массам. В силу этого она еще не сделалась необходимой для них. Где лежат корни этого непонимания? Читатель привык воспринимать стихи по тексту. Но это мешает полному восприятию стихов. Поэзия должна перестать существовать как простое текстовое литературное произведение: поэзия должна стать произведением на голос. Это подтверждается и самим историческим процессом развития стиха. В своем первоначальном виде поэзия существовала как синтезированный вид искусства, соединяющий в себе и слово как смысловое обозначение, и слово как звук и движение. В дальнейшем поэзия растеряла по пути своего развития многие превосходящие, но необходимые элементы. Вместе с этим она невольно потеряла и значительную часть своей массовости, своей действенности. Теперь пришла пора вернуть поэзии ее право. Поэзия требует голоса, живого человеческого голоса. Этот путь — путь продвижения стихов по радио с голоса — самый верный массовый и действенный путь. Антенна логически становится соперником типографского станка. Бесспорно, против микроскопических тиражей сборников стихов тираж в сотни тысяч и миллионы слушателей по радио явится решающим. Стихи, идущие через эфир, воспринимаемые через эфир, как живой, человеческий голос, полный силы, звучания, темперамента — такие стихи нужны массам. Радиоцентр, который станет в наших условиях центром ведущего стиха, должен объединить вокруг себя лучшие поэтические силы наших дней, он должен завоевать их, чтобы через эфир бросить их произведения в массы на стройку. Со своей стороны и поэты должны учесть всю специфику радио, чтобы дать наиболее сильные и действенные произведения»[18].

Эта цитата показательна также ввиду поворота в дискуссии о радиоискусстве, который наблюдается приблизительно в конце 1920-х гг. Специфика эстетики и психологии восприятия различных медиа, а также превосходство радио, которое по сравнению с литературой, театром и фильмом может предложить «полную иллюзию реальности», находит свою кульминацию в конкуренции между «антенной» и «печатной машинкой» в однозначном предпочтении массово-действенной радиофонности традиционной книжной культуре. В то время как (типографская) литература придает театру или фильму

некую искусственность, радио способно — на первый взгляд так же, как и устное слово в коммуникации между присутствующими — непосредственно транспортировать (художественный) смысл и делать возможным его «общественное переживание». Как раз эта медиальная особенность радио является тем, что перерастает в основное художественное правило и формулируется как требование и, в конечном счете, как программа для других видов искусств. Это требование, имплицирующее стремление преодолеть специфические медиальные свойства соответствующих художественных жанров (фильм, литература, театр) для того, чтобы (художественный) смысл мог передаваться беспрепятственно и независимо от сопротивления знаков и многозначительности интерпретаций, которые могли бы провоцировать индивидуальные герменевтические толкования.

Выделившееся из дискуссии о радиоискусстве и его сравнения с другими художественными жанрами и медиа художественное требование, в конце концов, обращается к самому радио и радиоискусству. В «Радиофронте» против радиожурнала «Говорит СССР» — преемника авангардистского иллюстрированного и отличавшегося ярко выраженным медиальным самосознанием радиожурнала «Радиослушатель», в котором, собственно, и были сформулированы решающие положения дискуссии о радиоискусстве — формируется полемически-критическая позиция: оказывается, что «радиоискусства» вообще не бывает и все медиально-технические дискуссии ведутся только для того, чтобы вбить клин между «художественной радиопередачей» и «массовым искусством». Так, в одной из статей этого журнала 1933 года под заголовком «Под флагом “Радиоискусства”» с нескрываемой агрессией отмечается: «Идет все та же старая песня о “Радиоискусстве”, идет усиление разрыва художественного радиовещания с массовым творчеством. Радиохалтура противопоставляется продвижению к миллионам имеющихся и растущих достижений художественного творчества СССР. Что же представляет так называемое радиоискусство? Есть ли где-нибудь у самых ярых его сторонников хотя бы намек на формулировку надуманного в радиохалтурных дебрях термина? Нет формулировки и не может ее быть, потому что нет и самого “радиоискусства”»[19].

Обобщая дискуссию о радиоискусстве, можно выделить три фазы ее развития:

1) сначала наблюдается привилегирование радио, при котором оно выступает по отношению к прочим (прежде всего визуальным) искусствам как превосходящее их и наиболее адекватное человеческой сущности[20];

2) радио оказывает массивное давление на другие искусства, которые оцениваются по их пригодности для трансляции и приспособленности к ней;

3) наконец, с требованием осуществляемости радиофонии устанавливается идеал трансмедиальности, что приводит к систематическому подавлению всех формально-эстетических и медиальных референций. Это, в свою очередь, вызывает ориентацию на сюжетность. Такое трансмедиальное достоинство сюжета и обосновывает его мифопоэтический статус.

Мифологизированная радиофикация искусства и литературы повлекла за собой двоякие последствия для его изобразительной и медиальной пробле-

матики. С одной стороны, советское искусство конца 1920-х гг. постоянно и с возрастающей силой заявляет о себе и самоутверждается через собственный мифологический и мифопоэтический статус, т. е. через то, в какой степени искусству удается установить свою нарративность в качестве коллективных смыслообразующих событий по ту сторону изобразительной и медиальной проблематики (отдельных искусств). Это также является причиной того, что через какое-то время в художественной системе социалистического реализма всё начинает вертеться вокруг определенных и немногочисленных сюжетов. Но с другой стороны, тем самым от каждого отдельного вида искусства потребовалось продемонстрировать мифологическую силу собственных сюжетов и нарратива при заданных медиальных возможностях, что поставило художников в тяжелое, если не безвыходное, положение и заставило их в высшей степени чувствительно реагировать на изобразительные условия и возможности собственных художественных медиальных средств. Художники при этом должны были перманентно «забывать» о собственных медиа в пользу предположительно свободных от знаков потоков мифологического смысла — по ту сторону как всякого «формализма», так и всех «натуралистических» соотнесенностей.

Под влиянием радио в конце 1920-х гг. различные виды искусства в Советском Союзе развивают своеобразную комплексную структуру: с одной стороны, на уровне сюжета и нарратива наблюдается возрастающее упрощение, насильственное приобщение к господствующей идеологии, которое можно квалифицировать как «национализацию искусств» (Х. Гюнтер); но с другой стороны, искусство в своей символической или композиционной микроструктуре должно было постоянно развивать рафинированные стратегии, чтобы трансцендировать свою собственную медиальную специфику и проблематику изображения.

РОЖДЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА ИЗ ДУХА РАДИОФОНИИ

В связи с первым пятилетним планом на заседании ЦК 13 июля 1928 года было принято новое Положение о радиовещании: оно, организованное до сих пор по принципу акционерного общества, входит в подчинение государственных партийных институтов. Одновременно ЦК призывает к дальнейшему ускоренному развитию радиовещания и к повышению его профессионального уровня. В свете этих мероприятий к художникам и писателям выдвигается требование усилить содействие радиоработам. Вывод из дискуссий о радиоискусстве, в которых радио по силе своего воздействия на массы и по степени иллюзорности определялось как медиа, намного превосходящее книгу, находит, таким образом, свое институциональное и политическое подтверждение[21].

Наглядный пример требования к писателям «вступить в контакт» с микрофоном предлагает радиожурнал «Говорит Москва», который на титульной странице своего новогоднего номера (1930/1931) пропагандирует работу радиовещания такими стихами:

МИКРОФОН

Моей фигуры
Объем ничтожен.
Мал. Но — факт —
Все мастера литературы
Должны со мной вступать в контакт.
[...]
Им и себе хочу удачи,
Когда через меня в эфир
Пойдут такие передачи,
Каких еще не слышал мир[22].

Несмотря на весь наивный комизм стихотворения, авторитарность выражения невозможно не заметить. Примечательно в этом эвфемизированном представлении то, что в сопутствующих радиожурналах конца 1920 — начала 1930-х гг. нет речи об эксплицитном политическом привлечении писателей на службу первому пятилетнему плану, и соответствующие требования идеологической функционализации литературы не формулируются. Речь идет исключительно о медиальной, радиофонной направленности литературы.

В первом номере журнала «Говорит СССР» за 1934 год, посвященном Первому съезду писателей, социалистический реализм представлен не как эстетическая программа, берущая свое начало в идеологических и политических мерах, а как определенное медиально-прагматическое поведение писателя, выполняющего свою литературную работу для радио и с радио. Следуя передовице «Писатель и радио», такая новая медиальная ориентация писателей воплощает основной принцип социалистического реализма — искусство для масс: «Съезд советских писателей во всю глубину и ширь поставил вопрос о творчестве для миллионов, о продукции высокого мастерства, больших идей, большого искусства, большой простоты. Выступая со своими произведениями на радио, писатели осуществляют основной принцип социалистического реализма — творчество для масс»[23].

Этот номер журнала «Говорит СССР», практически полностью посвященный съезду писателей, ставит также вопрос о работе писателей перед микрофоном и с микрофоном. Новая медиальная ориентация литературного письма на радиофонное, широко действующее и вдохновляющее массы слово получает и свое графическое выражение: на многостраничной серии фотографий и фотомонтажей изображены писатели перед микрофоном, а подписи под фотографиями являют собой высказывания авторов о значении радио для их писательской деятельности. Показательно, что изображения выглядят неубедительно и не передают тот коммуникативный восторг, которым пронизаны вербальные выступления писателей и писательниц на подписях.

Так, например, цитируется Мариэтта Шагинян, которая рассказывает о том, как радио и сказанное через микрофон слово открыли ей новые горизонты эстетической коммуникации: «Нам, писателям, нужно научиться общенью не только через написанное, но и через произнесенное слово. Когда я говорю

перед микрофоном, у меня острое ощущение связи с миллионами людей, и я направляю слово в пространство с чувством реального, ответственного прицела. В этом огромное значение работы писателя для радио. Думаю, что и радиослушатели слово самого писателя воспринимают сильней и глубже, нежели слово интерпретатора наших произведений»[24].

В перспективе этого взаимодействия между радио и литературой и радиофицирования литературного письма можно проанализировать «идеологические постулаты»[25], сформулированные для социалистического реализма на Первом съезде советских писателей, как теоретически-программные рефлексии, в которых кристаллизуются новые структурные моменты, обнаруживаемые в подчиненной влиянию радио литературной работе. Это прежде всего заметно по признакам «народности», «понятности», «массовости», стоящим в непосредственной взаимосвязи с радиофонным, широко действующим и вдохновляющим массы словом. Признаки «партийности», «отражения», «типизации», «революционной романтики» или «положительного героя» также можно связать с возвращением к ориентации на устное, как бы рапсодическое слово, которое в сравнении с (эстетической) письменностью оказывается в большей степени «включенным» и «затронутым» («партийность», «положительный герой») и обнаруживает тенденцию к глубокой прочувствованности («революционная романтика»). В непосредственном отношении к повторному открытию и переоценке (устных) нарративных процедур и зависимых от них сюжетных структур находится также и «типизация»[26]. Утверждаемое в дискуссиях о радиоискусстве могущество радиофонного слова как «иллюзиониста» в сравнении с письменным текстом определяет знаменитый соцреалистический постулат «отражения»[27].

Радиофицированная таким образом литература социалистического реализма обнаруживает тем самым свое отношение к медиа письма, сильно отличающееся от авангардистского. В то время как в авангарде бой за новое завоевание изначально оральной сферы поэзии (и также культуры) происходит как перформативное действие на уровне текста при условиях письма и типографии, радиофицированная литература социалистического реализма перемещает эту попытку повторного завоевания исходной устности и (советской) общности на уровень нарратива и пускает в ход всё, чтобы загладить здесь какие-либо следы обусловленной письменностью эстетичности и любых медиально-репрезентативных средств выражения смысла. При этом радиофицированная литература социалистического реализма постоянно рассказывает историю своей собственной трансмедиализации (своеобразной медиальной амнезии) при помощи достаточно сложных и проработанных структур.

Как протекает подобный процесс медиального забвения и очищения, можно проанализировать на примере образцового текста социалистического реализма — романа Николая Островского «Как закалялась сталь» (1932/34).

Роман показывает процесс самостановления советского героя, от бурных лет революции и гражданской войны до периода первой пятилетки. Книга представляет собой своеобразный советский воспитательный роман, рассказывающий о развитии героя, которому удается противостоять многочислен-

ным препятствиям личного (эротического) и политически-идеологического характера и, в конце концов, превратиться в истинного советского писателя[28]. В высшей точке самостановления писателя-героя выделяются три мотива — слепота, радио и письменность.

Параллельно духовному созреванию героя происходит разрушение его тела, и на последней стадии, уже ослепший, он пишет историю своей жизни. В осуществлении этого самоутверждающего писательского проекта радио играет центральную роль. Оно не только компенсирует потерянное зрение, но и позволяет герою вести необычайно интенсивную общественную жизнь, осуществлять коммуникацию и получать образование: «Утром по крыше лазили люди, укрепляли радиомачту, а Лев монтажничал в квартире, рассказывая интереснейшие эпизоды своего прошлого. Павел его не видел, но по рассказам Таи знал, что Лев блондин со светлыми глазами, стройный, порывистый в движениях, то есть именно такой, каким его и представлял себе Павел с первых же минут знакомства. В сумерки зажглись в комнате три "микро". Лев торжественно подал Павлу наушники. В эфире царил хаос звуков. Птичками чирикали портовые "морзянки", где-то (видно, близко на море) полосовал пароходный: "искровик"; в этом ворохе шумов и звуков катушка вариометра нашла и примчала спокойный и уверенный голос: "Слушайте, слушайте, говорит Москва..." Маленький аппарат ловил на свою антенну шестьдесят станций мира. Жизнь, от которой Павел был отброшен, врывалась сквозь стальную мембрану, и он ощутил ее могучее дыхание. Видя, как загорелись его глаза, усталый Берсенев улыбнулся»[29].

Этот московский радиоголос открывает герою возможность получить дальнейшее образование и вновь найти контакт с кругом единомышленников: «В остальное время мать с трудом отбирала у него наушники, чтобы покормить его. Радио давало ему то, что отняла слепота, — возможность учиться, и в этом, не знающем преград стремлении он забывал мучительные боли продолжавшего гореть тела, забывал пожар в глазах и всю суровую, неласковую к нему жизнь. Когда луч антенны принес из Магнитостроя весть о подвигах юной братвы, сменившей под кимовским знаменем поколение Корчагиных, Павел был глубоко счастлив» (С. 384).

Только слепота и основанная на радио коммуникация позволяет герою достичь той степени образования и зрелости, которая дает ему нравственное право начать писать. При помощи особой аппаратуры, помогающей ему, несмотря на слепоту, делать ровные строки, он пишет историю своей жизни: «Павел успокаивающе улыбнулся. "Завтра мне принесут вырезанный из картона транспарант. Без него я не смогу писать. Строка наползает на строку. Я долго искал выхода и нашел — вырезанные из картона полоски не дадут моему карандашу выходить из рамок прямой строки. Писать, не видя написанного, трудно, но не невозможно. Я убедился в этом. Очень долго ничего не получалось, но теперь я начал писать медленнее, тщательно вывожу каждую букву, и получается довольно хорошо". Павел начал работать. Он задумал написать повесть, посвященную героической дивизии Котовского. Название пришло само собой: "Рожденные бурей". С этого дня вся его жизнь переключилась на создание книги. Медленно, строчка за строчкой, рождались стра-

ницы. Он забывал обо всем, находясь во власти образов и впервые переживая муки творчества, когда яркие, незабываемые картины, так отчетливо ощущаемые, не удавалось передать на бумагу и строки выходили бледные, лишенные огня и страсти. Всё, что писал, он должен был помнить слово в слово. Потеря нити тормозила работу» (С. 387).

Если (эстетическое) письмо обуславливает разделение глаза и уха и, тем самым, доминирование автоматизированной визуальности по отношению к акустической вербальности, то с таким сведением воедино письма и слепоты у Островского сюжету дается направление, которое как раз прямо противоположно медиальной логике письма: повесть разворачивается вопреки своим собственным медиально обусловленным возможностям. При этом дематериализация письма усугубляется еще больше: готовый манускрипт, отправленный почтой в Москву, теряется по дороге, и герой-писатель Павел Корчагин должен второй раз по памяти диктовать весь текст записывающему помощнику. В этой устной форме подачи, при которой автор выступает в роли слепого сказителя античности, текст приобретает свои окончательные качества. Именно этот вариант книги и попадает в Москву, откуда следует телеграфное подтверждение его получения.

САТИРИЧЕСКОЕ РАЗЪЕДИНЕНИЕ МИФИЧЕСКОЙ «СМЫЧКИ» РАДИО И РЕВОЛЮЦИИ

Если в «парадных» текстах социалистического реализма советские рассказы о достижениях коллектива всегда оказываются коммуникативным успехом, при котором все медиальные сопротивления материала и герменевтические неожиданности оказываются преодолены ради свободного, трансмедиального (и в конечном счете бестелесного) течения мифического смысла, то в различных «неофициальных», отклоняющихся от предписаний социалистического реализма видах письма 1930-х гг. можно наблюдать как раз обратную тенденцию — изображение затрудненной, обреченной на провал или попросту пустой коммуникации.

О таком заблокированном общении, стесненном энтузиазме и заторможенной инспирации социалистических героев-созидателей в частности и советского коллектива в общем повествуют тексты инженера и писателя Андрея Платонова. Анализируемые нами мотивы и сюжеты играют в платоновских сюрреалистических сатирах центральную роль не только из-за биографических причин, но и на основании почти мифического статуса электричества для советского трансмедиального идеала коммуникации[30]. Платоновская сатирическая ссылка на советскую радиокультуру раскрывает себя при этом рафинированно и с подтекстом — особенно в романе «Котлован», пародии на советский строительный роман, в которой обнажается магический и мифический субстрат советского проекта, а несостоятельность коммунистической жизнеутверждающей истории раскрывается в гротескном, трагикомическом описании.

В противоположность советским сценариям об успешной радиофикации и ее антирелигиозном просветительском эффекте установка радио в плато-

новском романе проходит очень трудно. Поначалу протестует энтузиаст и коллективист товарищ Жачев: на инициативу товарища Сафронова ввести радио он возражает сумасбродной идеей общественного устройства, основанной на принципе мистического сострадания:

> «— А что, товарищи, — сказал однажды Сафронов, — не поставить ли нам радио — для заслушанья достижений и директив! У нас есть здесь отсталые массы, которым полезна была бы культурная революция и всякий музыкальный звук, чтоб они не скопляли в себе темное настроение!
>
> — Лучше девочку-сиротку привести за ручку, чем твое радио, — возразил Жачев.
>
> — А какие, товарищ Жачев, заслуги или поученье в твоей девочке? Чем она мучается для возведения всего строительства?
>
> — Она сейчас сахару не ест для твоего строительства, вот чем она служит, единогласная душа из тебя вон! — ответил Жачев.
>
> — Ага, — вынес мнение Сафронов, — тогда, товарищ Жачев, доставь нам на своем транспорте эту жалобную девочку, — мы от ее мелодичного вида начнем более согласованно жить»[31].

При постоянном неуспехе, который сопутствует в романе всем полным энтузиазма коммунистическим проектам, несостоятельным в скором времени оказывается и этот проект, так что в конце концов товарищ Пашкин «бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл массовой жизни из трубы» (С. 53).

Этот смысл «массовой жизни» оказывается, впрочем, абсолютно абсурдным — как и все прочие сообщения, льющиеся из репродуктора:

> « — Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды заграницы...
>
> — Товарищи, мы должны, — ежеминутно произносила требование труба, — обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!..» (С. 53)

Симультанность и пространственная вездесущность, эти два существенных для советского идеала коммуникации момента, оказываются здесь генератором бессмыслицы — впрочем, бессмыслицы радиофонной, всё же оказывающей свое вдохновляющее воздействие на «радиоверующего» товарища Сафронова: «Сафронов слушал и торжествовал, жалея лишь, что он не может говорить обратно в трубу, дабы там слышно было об его чувстве активности, готовности на стрижку лошадей и о счастье» (там же). Когда энтузиазм Сафронова всё же омрачается недостаточной способностью радио вести диалог, становится ясным то различие между радиофонией и (телесной) комму-

никацией между присутствующими, которая систематически ретушируется в советском идеале общественного устройства. Это различие между первичной диалогической устностью и технически вторичной, бестелесной оральностью радио устанавливается Платоновым заново. Особенно интенсивно воспринимают эту разницу мистически настроенные товарищи Жачев и Вощев; они с большим трудом выносят радиофонное и бестелесное обращение власти: «Жачеву же, и наравне с ним Вощеву, становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио; им ничего не казалось против говорящего и наставляющего, а только всё более ощущался личный позор. Иногда Жачев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, льющегося из рупора: — Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!..» (там же).

Как и в официальной советской культуре, радио изображается Платоновым как могущественное, действующее на массы общественно-организующее медиа; при его помощи автор, однако, преодолевает советский миф коллективного тела. Коллективный энтузиазм, разжигаемый радио, связывается здесь с потерей субъективности, внутреннего мира чувств и воспоминаний и марионеточной механизацией человеческого тела: «Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз, вместе с окрестными пешими гостями, радостно топтался на месте. Колхозные мужики были светлы лицом, как вымытые, им стало теперь ничего не жалко, безвестно и прохладно в душевной пустоте. Елисей, когда сменилась музыка, вышел на среднее место, вдарил подошвой и затанцевал по земле, ничуть при этом не сгибаясь и не моргая белыми глазами; он ходил как стержень — один среди стоячих, — четко работая костями и туловищем. Постепенно мужики рассопелись и начали охаживать вокруг друг друга, а бабы весело подняли руки и пошли двигать ногами под юбками» (С. 95).

В этой сцене спровоцированное посредством радио на танец общество тонко, но явно сравнивается с механизмом. Платонов постоянно наслаивает технически-механистичные мотивы на связанные с радио и электричеством комплексы изображений, с помощью которых с конца 1920 — начала 1930-х гг. беспрепятственно формируется межмедиальный поток мифического советского смысла. Органическое постоянно оказывается у Платонова следствием механических или (электро)технических процедур. И в противоположность образцовым текстам социалистического реализма, где (например, у Островского) радио вместе с письмом и другими медиа выступает как исходный мотив истории советской трансмедиальной утопии, механические и технические аппараты постоянно находятся у Платонова в подвешенном состоянии между функционированием и дефектностью.

Соответственно и в рассматриваемом тексте «Котлован» логика развертывания соцреалистических медиальных историй инвертируется тем, что в высшей точке инспирированного посредством радио социалистического праздника, «посередине музыкального произведения», техническая аппаратура отказывает. Трагический комизм этой сцены заключается в том, что, хотя какому-то юному активисту и удается устранить технический дефект, радио неким метафизическим образом остается неуправляемым и неисправным:

> «Прушевский сумел в краткое время поправить радио, но оттуда послышалась не музыка, а лишь человек.
>
> — Слушайте наши сообщения: заготовляйте ивовое корье!..
>
> И здесь радио опять прекратилось. Активист, услышав сообщение, задумался для памяти, — чтобы не забыть об ивовокорьевой кампании и не прослыть на весь район упущенцем, как с ним совершилось в прошлый раз, когда он забыл про организацию для кустарника, а теперь весь колхоз сидит без прутьев. Прушевский снова начал чинить радио, — и прошло время, пока инженер охладевшими руками тщательно слаживал механизм; но ему не давалась работа, потому что он не был уверен — предоставит ли радио бедноте утешение и прозвучит ли для него самого откуда-нибудь милый голос» (С. 96).

Технические и идеологические возможности юного активиста вступают здесь в трагический конфликт, в который герой оказывается втянутым без малейших шансов на успех. При первой, успешной попытке исправить радио, слушая доносящийся из него голос, активист вспоминает о не выполненных в отношении коллектива обязанностях и выносит самому себе обвинительный приговор. Вынося за скобки ничтожно комичную причину — забытое задание в ходе «организации для кустарника», вину активиста можно определить тем, что он своим пониманием техники нарушает табу, заметив (электро)технический характер коллективного энтузиазма и тем самым разоблачив иллюзию межмедиального мифического потока советского смысла. Парадоксальным образом активист *должен* разрушить эту иллюзию, чтобы починить радио. Именно в этом заключается его трагическая, неискупаемая вина, о которой ему сигнализирует радиоголос. Эта личная вина активиста по отношению к коллективу и лишает его, в конце концов, вдохновения, которое помогло бы ему починить радио во второй раз. Именно идеологическую несостоятельность (в первый раз это покачнувшаяся вера в силы дарующего энтузиазм радио, а в другой — осознание неизгладимости своей индивидуальной вины) рассказчик однозначно подает как причину провала второй попытки починить радио. Идеологические и технические возможности находятся здесь по отношению друг к другу в некоем одновременно взаимообусловленном и взаимоисключающем отношении, в котором испорченное радио не оставляет активисту шансов справиться с ситуацией.

Как мы видим на примерах дискуссий о радиоискусстве и особенно явно в соцреалистическом романе Островского «Как закалялась сталь», самоутверждение советской культуры базируется на странной апории. По мере обращения советской культуры к новым медиа вторичной оральности (радио, телефон, громкоговоритель) процедуры общественного устройства и смыслообразования подстраиваются под идеал вновь открытого электро-акустического «живого слова», по отношению к которому обесценивается не только бумажная мертвая книжная культура, но и все медиальные средства выражения и репрезентации (в том числе герменевтическая многозначность). Таким образом, советская культура утверждается как культура масс, в которой

технически медиализированные средства связи — прежде всего типография и визуальные медиа — должны постоянно доказывать свое право на участие в этом электрифицированном, беспрепятственно текущем мифическом слове. В этом медиально и технически обусловленном противопотоке экстенсивного и интенсивного усиления коммуникации, с одной стороны, и усиливающейся табуизации технически-медиальных измерений социалистического общественного устройства и советского смыслообразования, с другой стороны, и заключается апория советской массовой культуры 1930-х гг.

Как раз эту апорию демонстрирует Платонов в маленьком эпизоде, когда активист сталкивается с распространяющим советский смысл радио как с техническим, нуждающимся в ремонте аппаратом и встает тем самым перед необходимостью такого нарушения табу и трансмедиального этоса, которое общество не может оставить безнаказанным.

---

[1] Цит. по: *S. Plaggenborg*. Revolutionskultur: Menschenbilder und kulturelle Praxis in der Sowjetunion zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus. Köln, 1996. S. 150.

[2] О скрещении Октябрьской революции и радио в советской историографии см.: *В. Гуревич, Н. Карцов*. Ленин о радио. М., 1973; *Г. Казаков*. Ленинские идеи о радио. М., 1968; Очерки советского радиовещания и телевидения 1917 — 1941. М., 1972.

[3] *S. Plaggenborg*. Op. cit. S. 150.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же. О советской радиополитике 1920-х гг. см.: *Т. Горяева*. Радио России: политический контроль советского радиовещания в 1920—1930-х годах. М., 2000.

[7] В отношении влияния медиа, основанных на электричестве (в том числе радио), на культурные системы основополагающей до сих пор является работа Маршалла Маклюэна «Понимание медиа: внешние расширения человека» (М., 2003).

[8] В этой связи можно также упомянуть лозунг «Радио — лицом к деревне», являвшийся определяющим для начальной фазы радиофикации 1920-х гг. Примечательно также высказывание Троцкого: «Наша программа состоит в том, что каждая отдельная деревня должна не только знать, что такое радио, но и иметь свои собственные радиоприемники для связи с центрами нашей советской культуры» (Радио всем. 1926. № 6. С. 4).

[9] О медиальной истории радио см.: *J. Häusermann*. Radio. Tübingen, 1998 (Grundlagen der Medienkommunikation, 6).

[10] *В. Маяковский*. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 4. М., 1957. С. 118. (Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц).

[11] При этом интересно, как Маяковский в споре с современной ему критикой и здесь описывает свою радиофонную поэтику как противоположность глаза и уха. В тот момент, как герой становится радио-поэтом, на него следуют нападки визуальных медиа:

«С течением времени с земли стали замечать мое сооружение. Земля ошеломилась. Пошли целить телескопы. Книга за книгой, за статьей статья. Политехнический музей взрывался непрекращающимися диспутами. Я хватал на лету радио важнейших мнений. Сводка:

Те, кто не видят дальше аршина,
просто не верят;
"Какая такая машина?"
Поэты утверждают:
"Новый выпуск 'истов',
просто направление такое
новое —
унанимистов".
Мистики пишут:
"Логос,
Это всемогущество. От господа бога-с".
П. С. Коган:
"Ну, что вы, право,
это
просто символизируется посмертная слава".
Марксисты всесторонне обсудили диво.
Решили:
"Это
олицетворенная мощь коллектива".
А. В. Луначарский:
"Это он о космосе!"»
(С. 120—121)

[12] О внутренних отношениях радиофонии и авангардной поэтики см.: *J. Milutis*. Radiophonic Ontologies and the Avantgarde // The Drama Review. 3/1996. № 40. S. 63—79. См. также: Wireless Imaginations: Sound, Radio and the Avantgarde / A. Warren, D. Kahn, G. Whitehead (Ed.). Cambridge, 1994.

[13] Цит. по: *М. Микрюков*. У истоков советской теории радиоискусства // В зеркале критики. Из истории изучения чудодейственных возможностей массовой коммуникации. М., 1985. С. 191.

[14] Об интермедиальности в русском авангарде см.: *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11 / W. Schmid, W.-D. Stempel (Hg.). Wien, 1983. S. 291—360.

[15] О русской и советской массовой культуре см.: *R. Stites*. Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900. Cambridge, 1992. О советской радиокультуре 1920-х гг. см.: *А. Шерель*. Рампа у микрофона. Театр и радио: пути взаимного влияния. М., 1985. О проблеме влияния радио на письмо см.: *J. Raban*. Icon or symbol. The writer and the «medium» // Radio drama / P. Lewis (Hrsg.). London, 1981. P. 78—90. О понятии «радиофонного письма» см.: *N. Newton*. Malcolm Lowry and the Radiophonic imagination // The Malcolm Lowry review. 1995. № 36—37. P. 56—95. Особого внимания достойны работы Дж. Коннора «Wake Language and the Experience of Radio» и Аделаиды Моррис «Sound Technologies and the Modernist Epic», обе в книге: Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technolodies / Adalaide Morris (Hg.). Chapel Hill-London. 1997. (P. 17—31; 32—55).

[16] Позднюю рефлексию этих дискуссий см.: *А. Андреев*. Соперник или помощник? О литературе на радио // Литературная газета. 1986. № 12. С. 8; о радиоискус-

стве см. также: *R. Arnheim*. Radio. London, 1936; *R. Arnheim*. Radio als Hörkunst. München, 1979.

[17] Радиослушатель. 1930. № 22. С. 4

[18] Говорит Москва. 1930. № 33. С. 7.

[19] Радиофронт. 1933. № 3-4. С. 15.

[20] Примером тому, как радио способствует становлению поставангардных языковых концептов, могут служить статьи Бернштейна о языке радио в конце 1920 — начале 30-х гг., собранные в книге: *С. Бернштейн*. Язык радио. М., 1977.

[21] О развитии радио как массового медиа в США см.: *M. Hilmes*. Radio Voices: American Broadcasting 1922—1952. Minneapolis, 1997.

[22] См. в том же журнале статью под заголовком «Микрофон ждет писателя»: «Время кустарного, "доморощенного" вещания прошло. Микрофон должен быть — руках мастеров я в первую очередь — мастеров слова, квалифицированных авторов. Эта форма привлечения писателей к работе радио несомненно представляет большую ценность, особенно в плане показа достижений советской литературы и приближения писателя к широкой читательской аудитории» (Говорит СССР. 1934. № 19. С. 14).

[23] Говорит СССР. 1934. № 19. С. 3.

[24] Там же. С. 7.

[25] См.: *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. S. 18—54.

[26] См.: *W. Ong*. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London, 1982.

[27] В понятии «отражения» в социалистическом реализме 1930-х гг. в меньшей степени дискутируется проблематика фикции, гораздо больше — вопрос могущества иллюзии и риторической силы убеждения «идеологически правильного» отражения (см.: *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. S. 25—32; особенно существенно его указание на Лукача (S. 29)).

[28] См. *К. Кларк*. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург. 2002; *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. S. 95—106.

[29] *Н. Островский*. Как закалялась сталь. М., 1957. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц.

[30] Примером такого электрифицированного текста может служить «Эфирный тракт» (1926/27)

[31] *А. Платонов*. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 49. (Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц).

МИХАИЛ РЫКЛИН

ЗА КУЛИСАМИ РЕВОЛЮЦИИ
КРАСНЫЙ ОКТЯБРЬ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

В своем известном тексте «Back from Moscow, in the USSR» Жак Деррида обратил внимание на то, что «Московский дневник» был фрагментом большого проекта Вальтера Беньямина, о котором тот сообщает в письме Мартину Буберу. «Мои описания будут избегать всякой теории. Как я надеюсь, именно благодаря этому мне удастся заставить говорить саму реальность...»[1] Реализовать это чисто феноменологическое описание возможно лишь в силу того, что в «настоящий момент», целиком определяемый событием Октябрьской революции, непосредственно воспринимаемое уже является теорией. «Московский дневник» — след этого обещания, оставшегося во многом не исполненным. Это, впрочем, не значит, считает Деррида, что мы можем оставить без внимания сам факт обещания, само существование беспрецедентного по амбициозности теоретического проекта. Феноменологический мотив соединяется с марксистским, так как наиболее значимые факты трактуются Беньямином как экономические. Деррида подчеркивает, что соединение феноменологического и марксистского мотивов (каждый из них был исключительно значим для формирования деконструкции) — явление крайне редкое. В данном случае, повторяет он, полнота самой вещи непосредственно присутствует, являет себя в своей обнаженности благодаря исключительности события Великой революции. В этой оптике нет ничего необычного для времени, когда Беньямин вел дневник. «Октябрьская революция, — писал историк Франсуа Фюре, — сразу, в первые же послевоенные годы, приобрела универсальный статус. Она вписалась в линию преемственности по отношению к Французской революции, как событие такого же порядка, открывающее новую эпоху в истории человечества. Можно без конца цитировать приветствия, адресованные Октябрьской революции в момент ее рождения. Ее восхваляют как перелом в истории, покончивший с капитализмом и войной, при этом опираются не на реальные факты, а на то, что говорят о себе сами большевики»[2].

Беньямин отказывается от банальной политизации революции: в его дневнике почти ничего не говорится о применении революционного насилия, ни разу не упоминается, например, ЧК. Зато более тонкие феномены авторепрессии и самоцензуры занимают немалое место. Он общается с убежденными представителями революционной культуры и видит Москву как бы их глазами; но он замечает в них и то, что скрыто от них самих — духовную необеспеченность их жизни, политический конформизм («осторожность»), многочисленные проявления страха. «Марксистский мотив» прописан в днев-

нике более скупо: его автор знает, что в СССР временно, под государственным контролем, допущены некоторые проявления капитализма, что носители этих тенденций, нэпманы — презираемый, обреченный на вымирание класс общества и что партия ориентирует коммунистов уже не на экспроприацию господствующих классов, а на овладение техникой.

«Московский дневник» — образчик дескриптивной феноменологии, но проявляется через нее не полнота присутствия самой вещи, Революции, а трагическая разорванность, несбалансированность всего происходящего. Присутствие является присутствием разорванности; мессианская ориентация на полноту обнажает крайнюю степень неполноты.

С одной стороны, Великая русская революция имела в глазах большевиков и большинства западных наблюдателей универсальный статус (как социалистический эквивалент Великой французской революции). С другой стороны, в Москве Беньямин видит травматическую изнанку этого события: он подмечает не только то, в чём революционеры убеждают самих себя и внешний мир, но и то, что с ними происходит на более глубоком уровне; в том числе многое из того, в чём они не признаются самим себе.

Описания эти Беньямин ни психологически, ни теоретически не был готов обобщить. Психологически потому, что это привело бы к распаду жизненно важных для него человеческих отношений, а теоретически потому, что, как замечает Фюре, сложно «составить суждение о том, что не имеет прецедентов»[3]. В отличие от Деррида, я полагаю, что проект Беньямина остался нереализованным не из-за его «чрезмерного радикализма» (см. замечание Деррида: «Кого удивит то, что Беньямин оказался вынужденным бесконечно откладывать проект столь амбициозный и столь радикальный, что в своих притязаниях он кажется даже наивным?»[4]), а как раз из-за неготовности радикально изменить свою жизнь, обобщив наблюдения. В этом плане и «марксистский мотив» является своеобразным алиби: лучше сделать свое описание принципиально неполным (из-за недоступности важнейших экономических фактов внешнему наблюдателю), нежели признать принципиально разорванной доступную описанию полноту.

Другими словами, не является ли «амбициозность» проекта Беньямина обратной стороной его (и не только его) неготовности поставить революции диагноз? Менее радикальный проект мог оказаться для него куда более травматическим. Не сводить воедино темы любви, пропаганды, «осторожности», усталости, держать их разделенными на уровне феноменологического описания, не устанавливать между ними причинно-следственных, а тем более иерархических связей — таковы императивы всей левой интеллигенции того времени, а не только немецкого попутчика. Просто Беньямин глубже заглянул за революционные кулисы и в числе прочего заметил там то, что было изнанкой пропаганды. Он складировал увиденное в сериях не пересекающихся между собой симптомов. Это была защитная, терапевтическая процедура, благодаря которой он сохранил ряд важных для него отношений, в том числе и отношения с любимой женщиной. А главное, *он сохранил пространство утопии*, значимость которого будет только возрастать, особенно после 1933 года, когда в его родном городе, Берлине, власть возьмут национал-социалисты.

Интеллектуальными заложниками этой недосказанности до сих пор остаемся мы, выходцы из бывшего СССР. Нам трудно говорить об изнанке революционного опыта столь же уклончиво, как Беньямин, потому что она и составляет канву нашей жизни, полноту нашей истории.

***

В Москве Вальтер Беньямин нередко попадает в особым образом оформленные пространства; они служат напоминанием о том, что он находится в стране победившего пролетариата, в столице мировой революции. Приведу несколько примеров.

Посещение «государственного магазина»: «Изображение в распространенном здесь слащавом вкусе: серп и молот, шестерня и прочие механические приспособления сделаны, невероятно нелепо, из обтянутого плюшем картона. В этом магазине товар был только для крестьян и пролетариев»[5].

«Вечером я был с Райхом в вегетарианском ресторане, в котором стены были покрыты пропагандистскими надписями. "Бога нет — религия это выдумка — мир никто не сотворил" и т. д. Многое из того, что имело отношение к капиталу, Райх не смог мне перевести»[6].

В интернате, где воспитывается дочь Аси Лацис, Дага: «Мне устроили экскурсию по интернату. Очень интересны классные комнаты со стенами, порой сплошь покрытыми рисунками и картонными фигурами. Что-то вроде храмовой стены, на которой выставлены работы детей как приношения коллективу. Красный цвет преобладает на этих поверхностях. Они испещрены советскими звездами и портретами Ленина»[7].

В комнате у знакомой, куда берлинский журналист заходит выпить чаю: «Обстановка и здесь была скудной, как и во всех комнатах, которые я уже видел. На серой стене большая фотография Ленина, читающего "Правду"»[8].

Зал в Крестьянском клубе на Трубной площади, где проходит суд над деревенской знахаркой (она сделала аборт, закончившийся летальным исходом): «Мы вошли в обитый красным зал, в котором собралось около трехсот человек. Зал был набит битком, многие стояли. В нише — бюст Ленина. Процесс проходил на сцене, по обе стороны от которой были нарисованы фигуры пролетариев, крестьянина и фабричного рабочего. Над сценой советская эмблема. [...] В читальном зале мне бросилось в глаза, как и в детском санатории, что стены полностью увешаны наглядными материалами, особенно много было статистических данных, составленных [...] крестьянами»[9].

Был «ленинский уголок» и на фабрике, производящей елочные игрушки: «Начну с ленинского уголка. Задняя стена белой комнаты обита красным, с потолка свисает красный бордюр с золотой бахромой. Слева на этом красном фоне расположен гипсовый бюст Ленина — он такой же белый, как беленые стены. [...] На стенах развешаны пропагандистские плакаты и портреты знаменитых революционеров или картины, в стенографической форме изображающие историю российского пролетариата. События 1905—1907 гг. представлены в стиле огромной открытки. На ней, с наложением друг на друга, сражения на баррикадах, тюремные камеры, восстание железнодорож-

ников, “черное воскресенье” перед Зимним дворцом. Многие плакаты направлены против пьянства. Этой же теме посвящена и стенная газета. [...] Ее стиль в целом похож на детские юмористические издания: картинки чередуются с прозаическими или поэтическими текстами. В первую же очередь газета содержит хронику коллектива, работающего на этой фабрике. [...] Другие плакаты посвящены гигиеническому просвещению: рекомендуются марлевые занавески как средство от мух, объясняются преимущества молочной диеты»[10].

Даже перед входом в Грановитую палату Кремля Беньямин наталкивается на огромный портрет Ленина; «как обращенные в христианство язычники устанавливают крест там, где раньше приносили жертвы старым богам»[11]. В клубе кремлевских красноармейцев он увидел деревянный рельеф, изображающий карту Европы. «Если покрутить ручку, укрепленную рядом, одно за другим освещаются в хронологическом порядке места в России и в остальной Европе, в которых бывал Ленин. [...] Мне доставил удовольствие плакат, объясняющий с помощью текста и прелестных цветных картинок, каких только способов не существует, чтобы портить книги»[12].

Короче, Беньямин детально описывает пространства наглядной агитации и пропаганды, возникшие после Октябрьской революции и просуществовавшие до распада СССР; отдельные их фрагменты дожили до наших дней.

«Наивность» этих идеологически насыщенных пространств, повторяемость лозунгов и декора, на первый взгляд, сближает их с изделиями народных промыслов, которые Беньямин лихорадочно коллекционирует в столице мировой революции.

Первоначально он не видит их связи с тем, что сам же деликатно именует господствующей в Москве «осторожностью» в выражении мнений.

Ему очень понравился «Ревизор» в постановке Мейерхольда, но удивило то, что публика почти не аплодировала. Это, как выяснилось, объясняется тем, что «партия высказалась против инсценировки»: «Аплодисменты в театре были жидкими, и возможно, что это также объясняется не столько самим впечатлением, сколько официальным приговором. [...] Такие вещи по-видимому связаны с господствующей здесь общей осторожностью при открытом выражении мнения. Если спросить малознакомого человека о его впечатлении от какого угодно спектакля или фильма, то в ответ получаешь только: “у нас говорят так-то и так-то” или “большинство высказывается об этом так-то”»[13]. Мнение не высказывают прямо из опасения, что оно может не совпасть с партийной точкой зрения; если же последняя сформулирована, ее достаточно, не мудрствуя лукаво, просто повторить. Подобную «осторожность» Беньямин считает следствием «насквозь политизированной жизни»[14].

В Москву немецкого попутчика привела также любовь к Асе Лацис, «революционерке из Риги». Из «Дневника» следует, что он хотел бы иметь от нее ребенка, но, как выясняется, здесь, в столице революции, это совершенно невозможно. Перед ним не та женщина, с которой он познакомился на острове Капри два с половиной года тому назад: она отчуждена от него событием революции и тем перемешанным с восторгом ужасом, который оно внушает верующим в него людям. В революционной ситуации трудно провести де-

маркационную линию между убеждением и устрашением. Беньямин посетил СССР на излете НЭП'а, когда, несмотря на запрет фракций внутри партии, оппозиция (в частности, троцкистская) еще действовала, разные мнения выражались — если не официально, то в частном порядке. Полномасштабный террор начнет давать о себе знать через три года после отъезда Беньямина из Москвы. И тогда то, что он уклончиво называет «осторожностью», превратится в ужас столь сильный, что на поверхности примет форму ликования (этот феномен останется загадкой для А. Жида, побывавшего в СССР в 1936 году).

Беньямин застал в Москве сумерки революционной культуры, которые еще только угадывались ее носителями. Его мнения активно формировались двумя другими членами «любовного треугольника», Бернхардом Райхом и Асей Лацис с их исключительно сильной революционной убежденностью. Не будь у него таких источников информации (прежде всего, конечно, Райха), едва ли после нескольких дней пребывания в незнакомом городе даже такой наблюдательный человек, как Вальтер Беньямин, мог бы столь уверенно судить о нюансах сложного культурного контекста Москвы. Достаточно пролистать мемуары Райха и Лацис, чтобы убедиться, что многие их суждения и оценки близки беньяминовским.

Поскольку автор «Немецкой барочной драмы» хочет, чтобы в Москве его воспринимали всерьез (в частности, Беньямин надеется найти место иностранного корреспондента московского издания), он старается воздерживаться от выражения неортодоксальных мнений. Это оказывается для него непростым делом — механизм внутренней цензуры противоречит многолетним навыкам работы на свободном интеллектуальном рынке. Он, подобно К. из романа Ф. Кафки «Замок», постоянно попадает впросак, пытаясь имитировать необходимую в Москве «осторожность»: она противоречит всем его предшествующим представлениям о профессионализме. У Райха же и Лацис сильный механизм внутренней цензуры только дополняет их революционную убежденность, достигающую масштабов религиозной веры. По сути это вера в непогрешимость власти.

Своего апогея разногласия достигают в эпизоде с Карлом Радеком, который по силе не уступает лучшим местам из кафковского романа. Вот эта дневниковая запись от 13 января 1927 года: «В *дом Герцена* я пришел раньше Райха. Когда он появился, то приветствовал меня словами: "Вам не повезло!" Дело в том, что он был в редакции энциклопедии и передал мою статью о Гёте. Случайно как раз в это время там оказался Радек, увидел на столе рукопись и взял ее. Он угрюмо осведомился, кто автор. "Да здесь на каждой странице по десять раз упоминается классовая борьба". Райх доказал ему, что это не так, и заявил, что творчество Гёте, проходившее в эпоху обострения классовой борьбы, невозможно объяснить, не прибегая к этому термину. На это Радек: "Важно только употреблять его к месту". После этого рассчитывать на то, что статья будет принята, почти не приходится, ведь убогие руководители этого учреждения слишком не уверены в себе, чтобы отстаивать возможность собственного мнения даже в противовес самой плоской шутке какого-либо авторитета»[15]. Но самое неприятное случилось, ко-

гда Ася Лацис фактически солидаризовалась с мнением Радека, в очередной раз упрекнув Беньямина в том, что он совершенно не ориентируется в местной ситуации. Обычно сдержанный Беньямин не выдержал и обвинил любимую женщину в «трусости и потребности любой ценой держать нос по ветру»[16].

Но иначе вести себя в столице мировой революции нельзя. Даже самое произвольное мнение члена ЦК, воплощая собой волю партии, ортодоксальную линию, обладает в глазах сторонников революции особым весом. Беньямину не удается приспособиться к тонкостям революционной теологии: он постоянно цитирует не тех авторов; выражает свои мысли слишком самостоятельно и афористично. К тому же эти по-марксистски звучащие мысли далеки от местной партийной ортодоксии, которую немецкий попутчик, несмотря на все старания, плохо понимает.

То, что столицей Великой революции является город, больше похожий на деревню (как и в «Замке»), придает этому событию особую загадочность. Но если «все мировые религии дышат воздухом деревни» (эту цитату из Сомы Моргенштерн Беньямин приводит в книге о Кафке), то почему бы не отнести это и к новой революционной вере с ее наивным культом техники?

Вместо того, чтобы поставить революции диагноз (что многие делали до и после него), Беньямин накапливает симптомы. «Московский дневник» дескриптивен, но в этом особом, отмеченном революционной благодатью месте «всякое описание есть уже теория». Дескриптивность этого текста — свидетельство веры его автора в исключительность события революции, в особую отмеченность места его свершения. Ценность столь уникального события нуждается в защите от попыток овладеть им с помощью здравого смысла. Большая часть граждан СССР неграмотна, люди бедны, плохо одеты, стоят в длинных очередях за самыми необходимыми вещами, которые продают по талонам, средний уровень гуманитарной и художественной культуры низок, отношение к времени еще долго будет оставаться «азиатским» — нашептывает Беньямину здравый смысл.

Но ему надо противостоять любой ценой.

Тут Беньямин был не одинок. Это понимал, например, знаменитый экономист Джон Кейнс. «Когда начинающие студенты Кембриджа отправляются в обязательное путешествие в святую землю большевизма, разве они испытывают разочарование, увидев царящую там нищету? Вовсе нет! Ведь они за этим туда и приехали»[17]. Если советская политэкономия, продолжает Кейнс, вызывает такой восторг, то не потому, что она представляет разительный контраст с терпящим крах капитализмом, а потому, что она дает идеал человека, освобожденного от погони за прибылью.

Событие революции парит над вопиющей бедностью и неграмотностью, как бы не затронутое всеми этими земными деталями (что и положено событию веры). Даже если жить здесь нельзя, побывать в Мекке революции абсолютно необходимо, чтобы по-иному взглянуть на жизнь в западных странах, где символическое измерение до крайности истончилось. Многие европейцы того времени по внутренним причинам нуждались в революционной вере, поэтому они охотно вырывали Октябрьскую революцию из российского

контекста, придавая ей всемирно-исторический статус. Советский народ становился материалом для околдовывания внешнего мира с помощью пропаганды, в основании которой лежат невидимые репрессивные институты. Событие революции заражает Беньямина своей конспиративностью, непроясненностью собственных корней, необходимостью скрывать от внешнего мира простые наблюдения, сделанные в этом сакральном месте. Тогда Москва была *единственным* местом такого рода: ни о Париже, ни о Берлине, ни о Неаполе Беньямин не написал ни строки, которую он не мог бы тут же предъявить миру. Его знаменитая работа о пассажах была незавершенной, но не содержала элементов автоцензуры. Существенные пласты конспиративности содержатся *только* в «Московском дневнике» и связаны с сакральным статусом места, где он велся.

Интимность «Московского дневника» заключена не столько в событии любви, в «адском треугольнике», сколько в событии революции. Последнее более интимно; оно требует от верующих и их окружения особой деликатности в сокрытии от непосвященных ее неприглядных и просто банальных сторон. Хотя высокий профессионализм, приобретенный на свободном интеллектуальном рынке, не дал Беньямину возможности непосредственно работать на революцию, Красный Октябрь заронил в нём спасительную веру, особенно необходимую перед лицом стремительно наступающего национал-социализма. Первое, что он замечает по возвращении: оптика, манера видеть совершенно изменились. Берлин — чисто выметенный, упорядоченный, буржуазный город, из которого ушла тайна, т. е. жизнь. Точнее, она сместилась в центр пролетарской революции; противопоставляя коммунизм фашизму в финале «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Беньямин берет *идею коммунизма, а вовсе не то, что он увидел в Москве* и зафиксировал в дневнике.

Советская пропаганда была успешной потому, что отвечала глубокому (до сих пор до конца не проясненному) желанию тогдашней европейской интеллигенции; налагаемые на ее распространение запреты только усиливали эту эффективность.

Поставить диагноз Октябрьской революции значило бы для Беньямина изрядно осложнить свою жизнь, практически лишив ее символического противовеса нацизму, который затронул его куда более осязаемо. «Московский дневник» показывает, что Беньямин увидел в Москве намного больше, чем решился сообщить в опубликованных статьях. Изнанкой этого текста является конспиративность, которой победивший большевизм заразил большую часть европейской интеллектуальной элиты, превратив одну ее часть в открытых, а другую, более обширную — в скрытых сообщников. Если мы радикально переосмыслим Октябрьскую революцию, нам придется перечитать и пересмотреть также значительную часть интеллектуального архива XX века. Это не то событие, оптику которого можно менять безболезненно для остального мира и на который оно решающим образом влияло на протяжении десятилетий. Если критические дискурсы, переживающие сейчас не лучшие времена, хотят в обозримом будущем возродиться, такая работа совершенно необходима; ее отсутствие является одной из причин нынешнего кризиса.

Европейское интеллектуальное пространство нуждается в расширении, в том числе за счет опыта, накопленного по ту сторону Железного Занавеса. Если на эпохе конспиративности удастся поставить точку, пропаганда и ее пресловутая эффективность предстанут в более правильном свете, утратив возвышенный ореол, свойственный великим иллюзиям.

Надо понять имманентные (имеющие мало общего с Россией) причины, по которым интеллигенция нуждалась в революционной вере. Тогда, возможно, и в будущем отпадет необходимость овнешнять аналогичные потребности, придумывая места утопий, где в конечном счете обманывают только тех, кто хочет (и даже рад) обманываться. Хотя пропаганда еще не приняла в 1926—1927 гг. экстремальных форм, характерных для 1930-х, и еще не полностью слилась с институтами репрессии, Беньямин составляет список запретных тем в области кино (идеологически более подконтрольного, чем театр): «цензура в кино жесткая, в отличие от театральной цензуры она урезает возможности кино — быть может, с оглядкой на заграницу — в выборе материала. Серьезная критика советского человека здесь невозможна, не то что в театре. Но и буржуазную жизнь тоже нельзя изображать. Для гротескной комедии в американском духе также нет возможности. Она основана на неограниченной игре с техникой. Однако всё, что касается техники, здесь сакрально, ничто не воспринимается так серьезно, как техника. Но прежде всего — русскому кино совершенно ничего не известно об эротике. Как известно, пренебрежение любовью и сексуальной жизнью входит в коммунистическое кредо. Изображение в кино или театре трагической любовной интриги было бы расценено как контрреволюционная пропаганда. Остается возможность социальной сатиры, мишенью которой является главным образом новая буржуазия»[18]. Кино здесь — не исключение; на аналогичные запреты немецкий попутчик наталкивается и во многих других областях, в том числе в театре, в литературе и, главное, в частной жизни самих революционеров, подчиняющих себя дисциплине запрета — по видимости (скоро эта видимость, впрочем, отпадет) добровольно. В 1926—1927 гг. сторонники революционной культуры — а таковы и Райх, и Лацис, и Мейерхольд, и Маяковский, и многие-многие другие — еще верят, что их собственные утопические ожидания фрустрированы не будут, что перед лицом гигантской неурбанизованной массы, которая скоро затопит советские города, они сохранят право на убеждения, на собственное понимание революции.

Эта вера была безжалостно разрушена событием коллективизации; культур-революционеры одновременно подготовили это событие и стали его жертвами.

Как показывает эпизод с Радеком, уже во второй половине 1920-х гг. идеология являет себя как сила, пропитавшая и пронизавшая собой интимную ткань человеческих отношений. На Беньямина проецируется страх, который внушает новая власть ее ярым сторонникам, носителям революционной культуры. С энтузиазмом рассуждая об отмирании в СССР частной жизни, он оказался явно не готов к вторжению идеологии в личную сферу. В одной из первых записей (от 20 декабря 1926 года) он еще хочет иметь от Аси ребенка. «Сегодня я сказал ей, что хотел бы теперь, чтобы у нее был от

меня ребенок. [...] Мне больше всего хочется, чтобы нас связал ребенок. Но я не знаю, способен ли я даже сегодня на жизнь с ней»[19]. Постепенно он понимает, что в Москве это исключено, что подлинно интимными здесь, в столице революции, являются не отношения Аси с Беньямином, с Райхом или с «красным генералом» Илюшей, а ее отношения с партией и осуществленной ей революцией; она беременна революционным страхом, переходящим в праведность и производящим эффект сакрального. Таковы условия жизни в этом избранном и вместе с тем проклятом месте.

Один лик революции видят западные интеллектуалы, тайно собирающиеся в небольшом кинозале, чтобы посмотреть «Броненосец "Потемкин"» (шедевром мирового класса, напишет Беньямин, этот фильм стал не в СССР, а в Германии), «Октябрь» или «Человек с киноаппаратом». Эта освобождающая, солнечная сторона обращена ко всему человечеству. Другой, тайный, не предназначенный для широкого распространения лик открывается — точнее, немного приоткрывается — попутчику в эпицентре революционного взрыва. В этот момент он испытывает ни с чем не сравнимый ужас: под угрозой оказываются ставшие инстинктивными мыслительные привычки и даже способность переживать обычные чувства. В качестве компенсаторного механизма в Москве Беньямином овладевает «коллекционное безумие»: он начинает лихорадочно покупать самые разнообразные предметы, в том числе такие, которых он нигде, кроме Москвы, не собирал.

Попытки Беньямина проявлять нежность по отношению к женщине, ради которой он приехал в Москву, раздражают ее. Зато она постоянно вознаграждает его за «наглость», т. е. за моменты, когда этот обычно сдержанный человек теряет контроль над собой и в ярости высказывает ей неприятные вещи. В этом можно видеть перенос на интимную сферу революционного мазохизма; интимность в Москве проходит через эксцесс, привычное ухаживание здесь не срабатывает. Поэтому именно в Москве Ася Лацис кажется ему такой жестокой и бесчеловечной — такова она прежде всего по отношению к себе самой, а на поклонника проецируются уже последствия этого отношения. С его чувством происходит то же, что и с революцией: она ужасает и притягивает, и ужасает *по тем же причинам*, что и притягивает.

С помощью пропаганды большевики стремятся убедить своих граждан и внешний мир в том, что в стране утопии капитализм преодолен, вещные отношения не играют существенной роли, появились новые стимулы к труду, не связанные с наживой, и т. д. Все эти мотивы есть, например, в фильме Д. Вертова «Шестая часть мира», который Беньямин посмотрел в Москве.

Но пропаганда зарождается вовсе не в среде убеждения, а в среде страха и связанного с ним подчинения, в сфере коллективной идентичности. В Москве немецкий писатель попадает в эту среду впервые и видит перед собой уже не «революционерку из Риги», открывающую перед ним новые, связанные с революцией интеллектуальные перспективы, а отчужденное от него, страдающее существо, преобразующее перманентную фрустрацию в революционный энтузиазм. Ее болезнь — свидетельство того, что это преобразование срабатывает далеко не всегда. Пропаганда светлой жизни зарождается в высоко фрустрационной среде, в которой для Беньямина с его

талантами не находится места. Такова принципиально затемненная изнанка пропагандируемой светлой жизни. Потребность в свете возникает из этой темноты, из уничтожения пространства частной жизни: если убрать одно, исчезнет и другое.

Пока мы понимаем пропаганду как относящуюся к чему-то внешнему, к тому, в чём предстоит убедить недоверчивый западный мир, мы остаемся на уровне ее собственных притязаний, не пребываем у ее истока. Как средство убеждения пропаганда не очень эффективна; она убеждает тех, кто уже убежден, чья потребность быть убежденным и так необычайно сильна. Но она не убеждает того, кто еще не убежден; чтобы она сработала, дистанция *уже* должна быть утрачена.

Причины неотразимости революционного влияния на значительные слои европейской интеллигенции в 1920–30-е гг. лежат в природе переживавшихся ей тогда внутренних травм, врачеванием которых по совместительству занялся Красный Октябрь. Революция проецирует вовне большие запасы патетики, связанные с колоссальной необеспеченностью человеческой жизни в такие времена, с необходимостью последовательной бесчеловечности, сомневаться в которой революционеры не могут себе позволить.

Революционный импульс как бы пронизывает извне неопределенность буржуазного мира, превращая его в зрелище, в законченный феномен, поддающийся суждению и о-суждению. И хотя пока (как показывает пример того же Беньямина) мало кто из сочувствующих готов из этого мира выйти, в революции очаровывает *сама возможность выхода*, чуть приоткрывшаяся дверь. В этой возможности нуждались тогда многие, и отнюдь не только (а скорее всего и не столько) пролетарии.

Беньямин заглянул за эту дверь в надежде понять, есть ли там место для него, его любви и его труда. В банальном смысле места не оказалось: революция могла бы взять его целиком, не давая взамен никаких гарантий (как это произошло с Райхом, австрийским гражданином, который приехал в СССР всего за год до визита Беньямина), но на это он решиться не мог. Тексты же его, в том числе написанные по заказу, были слишком оригинальны и непредсказуемы, чтобы мирно сосуществовать с марксистской ортодоксией советского образца. Те же слова приобретали в них иной смысл, свободно передвигались, попадали в неожиданные (даже для немецкой академической среды того времени) контексты. Излишне повторять, что для сторонников партийной линии марксизм с примесью каббалы и сюрреализма, с прихотливыми вкраплениями экзотических цитат и точных непосредственных наблюдений был неприемлем. (Кстати, статью о Гёте отверг не только господин из кремлевского замка Карл Радек, но и — о чём Беньямин не догадывался — обожаемый им Берт Брехт, назвавший ее «мистической чушью», не имеющей ничего общего с настоящей диалектикой).

Ближе всего к «Московскому дневнику» стоит роман Кафки «Замок», хотя Беньямин прочел его уже после возвращения из Москвы: те же крестьяне; тот же главный герой — скептик, задающий ненужные вопросы; та же бюрократия, которую бесконечность крестьянского терпения делает всесильной и необозримой. Берлинец разглядел сельскую сущность Москвы, заме-

тив, что каждый двор в ней — маленькая деревня. Задолго до коллективизации он почувствовал, что революционный закон зарождается именно там, среди криков катающейся на салазках детворы, деревянных игрушек и торговок, от мороза закрывающих свой товар платками. В канцеляриях и в аппарате пропаганды он лишь упаковывается и оформляется. Как и у Кафки, в революционном мире нельзя любить, так как его обитатели не принадлежат самим себе: они привыкли жить в условиях колоссального дефицита обычных, неполитизированных эмоций. Вся их эмоциональная жизнь — вовне, не просто в клубах, в конторах, на собраниях, но в более радикальном смысле слова: они не принадлежат себе даже наедине, из них вытравлено всё интимное, и лишь иногда у них (как у той же Аси Лацис) неожиданно срабатывает атавистический потребительский инстинкт. Здесь мы приближаемся к истоку пропаганды, к ее подлинной правоте, умолчание о которой составляет важнейшую функцию производимых ею и зачастую признанных шедеврами продуктов. Истина пропаганды, ее исток — это утрата самоидентичности, принимающая форму праведности; это заявка на воспризнание в исключительно жестокой социальной борьбе. Поэтому, как и герои «Замка», персонажи дневника постоянно валятся с ног от усталости; их изматывает кажущаяся бессобытийность революционного Клондайка, где вместо золота день и ночь промывается драгоценное вещество власти. Вот что так ярко сияет миру, если смотреть на происходящее изнутри; вот что является неназываемым революционной пропаганды. Выдерживать происходящую с ними метаморфозу революционерам тяжело: им не остается ничего иного, как объявить ее всеобщей и предложить ее всем в качестве нового утопического товара. Спрос же на него, в конечном счете, определяется не ими. Иностранные покупатели не просто подыгрывают производителям революционной культуры — их пафос часто им непонятен — скорее, с их помощью они осуществляют терапию собственных травм. Соединение двух совершенно разных видов невыносимости — капиталистической и революционной — и делает в 1920-е гг. коминтерновскую пропаганду необычайно эффективной. То, что Октябрьская революция создала убедительный симулякр преодоления буржуазности по определенным правилам (хотя это и отрицали многие ортодоксальные марксисты) придавало ей особую убедительность в глазах тех, для кого буржуазность являлась *в любом случае* невыносимой. Мощь этого чувства была в тогдашней Европе такова, что никакие свидетельства о революционных жестокостях не могли ее поколебать. Парадоксальным образом коегде, например во Франции, они даже укрепляли ее, вызывая в памяти аналогии с Великой французской революцией и якобинским террором. В этом плане национал-социализм безнадежно уступал своему коммунистическому конкуренту.

Желая в Москве ребенка от Аси, Беньямин хочет сделать так, чтобы у нее снова возникли чувства, а для этого ее надо спасти от революции. В то же время он сам парадоксальным образом попадает под обаяние революционного пафоса. В Европе этот парадокс разрешим, так как там эта всеобщность *имеет совершенно другой смысл*; никто там не собирается осуществлять ее буквально, как в России. Ей опьяняются на расстоянии как бесконечно ото-

двигаемой возможностью обещания, мессианского выхода вовне. Европа сама выбирала, что будет признано шедеврами революционной культуры, а что нет, и до сих пор поколебать установившуюся тогда иерархию не удается.

Секуляризация, отступление богов под напором капитала открывает пространства утопии, т. е. веры, подернутой флером рациональности и в силу этого еще более иррациональной, чем то, что ей предшествовало. Почему многие лучшие умы прошлого века, вопреки прогнозам самого Маркса, ждали осуществления чуда, выхода за пределы истории от конгломерата неразвитых, крестьянских в недавнем прошлом народов и почему так долго ничто их в этом не разубеждало, остается, возможно, главной загадкой XX века.

Этим упованиям было суждено пережить СССР, и до сих пор не до конца ясно, что придет им на смену... и придет ли вообще.

---

[1] *В. Беньямин*. Московский дневник. М., 1997. С. 9.

[2] *Ф. Фюре*. Прошлое одной иллюзии М., 1998. С. 117.

[3] Там же. С. 170.

[4] Жак Деррида в Москве. М., 1993. С. 60.

[5] *В. Беньямин*. Указ. соч. С. 40.

[6] Там же. С. 41.

[7] Там же. С. 43.

[8] Там же. С. 45—46.

[9] Там же. С. 72—74.

[10] Там же. С. 89—90.

[11] Там же. С. 98.

[12] Там же. С. 94—96.

[13] Там же. С. 48.

[14] Там же. С. 106.

[15] Там же. С. 118.

[16] Там же. С. 120.

[17] Цит. по: *Ф. Фюре*. Указ. соч. С. 183.

[18] Там же. С. 80—81.

[19] Там же. С. 50—51.

СВЕН СПИКЕР

СТАЛИН КАК МЕДИУМ

О СУБЛИМАЦИИ И ДЕСУБЛИМАЦИИ МЕДИА В СТАЛИНСКУЮ ЭПОХУ

Понимание медиа в сталинское время явственно противоречит конструктивно-ориентированным, механистическим медиальным моделям авангарда с их ориентацией на психотехнику, науку труда и фактографию. Для авангарда человеческие ощущения и человеческое тело по определению являлись больными и неполноценными, нуждаясь в дополнительной помощи ортопедически-медицинских аппаратов медиа[1]. С помощью таких медиальных средств, как фильм и фотография, авангард создал для человека в реальной действительности фантазматическое второе тело, которое должно было справляться с требованиями мира машин и не сбиваться с ритмического равновесия. Именно так и возникли киноглаз Дзиги Вертова и дисциплинирующая тело ортопедическая мебель конструктивистов. Записывающие медиа-аппараты — фотоаппарат или кинокамеру — исторический авангард рассматривал в качестве протезных дополнений человеческого тела или его органов восприятия. Задача этих дополнений — помочь человеку воспринять то, что ускользает не столько от его ощущений, сколько от его сознания. Медиа — прежде всего фотография и фильм — служат для исторического авангарда инструментами в трактовке Поля Вирилио: они способствуют медлительному сознанию в достижении нового скоростного уровня, на котором никак нельзя было бы удержаться без этих аппаратов. Медиальный конструкт авангарда антропологически пополняется образом человека как неполноценного существа, которому в создании самого себя могут помочь только художники-инженеры.

Медиальные фикции сталинского времени перестали поддаваться протезно-разъясняющим идеалам авангарда. Тезис Никласа Луманна, предложившего исходить скорее из невероятности коммуникации, чем из ее вероятности, и рассматривать медиа как инстанции, которым надлежит сделать саму по себе невероятную коммуникацию более вероятной[2], оказывается недействителен для медиальной картины сталинской пропаганды. Можно даже предположить, что задача медиа в это время — доказать, что такой чисто формально-функциональный анализ медиатехники сталинской эпохи не имеет никакого постоянства. Однако в медиа-фикциях сталинского времени такие средства связи, как почта или телефон, тяготеют к дематериализации и к гипертрофированной мистификации. Пропаганда отделяет процесс передачи информации от ее технически-аппаративных диспозитивов и создает чистую коммуникацию без посредников, медиумом которой является, так ска-

зать, сам советский эфир. Этот эфир символизируется Сталиным и олицетворяемой им диалектикой исторического развития. В результате этого возникает странная архаика, продуцирующая пре-модерн средствами самого модерна, пре-техническое средствами техники и непередаваемое средствами медиа[3].

Рассмотрим в качестве примера пропагандистский фильм «Клятва» (1949). В нем вдова коварно убитого кулаком крестьянина Петрова должна передать Ленину письмо, в котором Петров доносит на убийцу как на кулака. По дороге в Горки вдова показывает письмо мужа своим попутчикам, собравшимся со всех концов советского государства. Все они едут к Ленину и спонтанно узнают свою судьбу в истории Петрова. Кажется, что Петров в своем письме, отражающем его индивидуальную судьбу, пишет от лица всего класса крестьян.

В заключении этой сцены отчетливо проявляются и медиальные качества самого Ленина, переводящего всех в статус говорящих медиа. Миновав многочисленные препятствия, группа достигает цели. И хотя выясняется, что Ленин уже умер и, таким образом, письмо ему не может быть передано, становится ясно, что подлинным адресатом письма является не Ленин, а его перевоплощение — Сталин, который и получает письмо в решающий момент. Оказывается, что в Советском Союзе кроме государственной почты каким-то образом существует еще одна почта — медиальное средство по ту сторону технического диспозитива, знающее *истинного* адресата почтовых отправлений и соответствующим образом изменяющее направление письменного потока.

Сцена из «Клятвы» убедительно иллюстрирует несоответствие культуры сталинского времени современной западной теории медиа. Так, советские медиа-фикции противоречат тезису математика Клода Шэннона («семантические аспекты коммуникации иррелевантны проблеме инженерии»[4]): именно семантико-идеологические аспекты определяют здесь технические диспозитивы передачи информации. Чем лучше и ценнее сообщение, чем больше оно насыщено диалектикой истории и чем больше заинтересованность и озабоченность его составителя, тем больше шанс, что соответствующее сообщение достигнет своего получателя. Если почтовая коммуникация функционирует только благодаря допущению того, что письма потеряются или не достигнут адресата[5], то здесь перед нами исключительный случай: в сталинских медиа-фикциях сообщения всегда достигают своего получателя, если он находится на правильной стороне истории. Это значит, что должно существовать такое медиальное средство, которое трансцендирует технические диспозитивы медиа и заботится о том, чтобы сообщения достигали адресатов, даже если формальные условия их передачи неблагоприятны и, в смысле Луманна, «невероятны». По логике советской пропаганды, этим медиумом является сам Сталин. На известном плакате 1940 года значится: «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле». Сталин (на плакате сидящий за столом и пишущий) не просто пишет, а именно заботится или же еще лучше: он заботится пишуще. Этот способ выражения очень типичен для сталинизма, в котором не может существовать нейтрального отношения к медиа в качестве аппаративно-объективных приборов без привлечения их эмоционально-этической прагматики.

Независимость доставки информации от технически-материальных диспозитивов, «антимаклуэнизм» сталинского дискурса медиа приводит к архаизации или мифологизации, о которых уже упоминалось в начале. Западные исследования рассматривали фикциональную репрезентацию технических медиа сталинского времени почти исключительно под знаком этой архаизации. В контексте такой тенденции медиа-фикции при сталинизме функционируют для западных исследователей прежде всего как символические признаки советской власти. Лишь постепенно начинается исследование более прагматических бюрократически-контролирующих функций медиа в сталинское время и их значения для структуры того, что мы называем советской властью. Так, американский историк Петер Холквист указывает, что многочисленные чистки в партийном и военном аппаратах не могли бы быть осуществлены без направленного введения в конце 1920-х гг. в государственных архивах карточной системы, с помощью которой неугодные люди систематически находились и ликвидировались[6].

Медиум, стоящий за медиумом, который доставлял почту даже тогда, когда при сложившихся условиях это кажется невозможным, обладал, таким образом, совершенно конкретной аппаратной базой: это бюрократия с ее контрольными функциями. Вышеупомянутый плакат представляет не только *процесс письма* как способ заботы, но *и само письмо* в качестве медиа бюрократического контроля.

Тем самым медиа-фикции при сталинизме можно рассматривать с двух сторон: во-первых, в качестве аллегорических указаний на всеохватывающее могущество советской власти и, во-вторых, в качестве указаний на контрольные бюрократические функции этих медиа. Можно сказать, что представление о медиа в советской пропаганде колеблется между символической властью (т. е. властью над медиа) и властью бюрократии (т. е. контролем посредством медиа).

Мифически-архаизированный и прагматически-функциональный аспекты часто встречаются вместе в медиа-фикциях сталинского времени. Так, на многочисленных плакатах и картинах Сталин в форме генералиссимуса изображается чаще всего возле стола, в окружении книг, писем, записных книжек или же собственных записей, часто с карандашом в руке. Нам известно, что Сталин уделял особое внимание тому, каким цветом он писал, и педантично подчеркивал все ошибки в рукописях и сценариях. Такие изображения, с одной стороны, следует понимать как намек на всезнание Сталина, на его ранг великого философа, поэта и историка всех времен. Однако они служат не только символической демонстрацией власти над письмом, но и намеком на то, что медиа в Советском Союзе имеют контрольные функции, простирающиеся от административно-бюрократического контроля до управления определенной общественной медиапрактикой[7].

На вышеупомянутом плакате конца 1940-х гг., название которого («Придем к изобилию!») никак не связано с изображением, Сталин представлен как верховный владелец почты, на столе которого царит идеальный порядок.

Эти изображения можно трактовать, с одной стороны, как традиционные изображения владыки, чей «красный карандаш» заменяет ему скипетр; с дру-

гой стороны, их можно также рассматривать как конкретные ситуации в бюро, т. е. как прагматичные указания на контролирующие функции письма. Сталин предстает в качестве владыки со знаками военной и бюрократической власти; он хозяин медиа, генеральный секретарь[8] в прямом смысле этого слова, чья власть охватывает не только письмо, но и телеграф и прессу. Помимо этого, картина указывает также на то — и скорее прагматично, чем аллегорично — что власть над медиа всегда является и властью *посредством* медиа. Согласно этому, генералиссимус стоит в бюро, на его столе царит тщательный порядок, ему надо завершить важные дела, прочитать телеграммы и т. д. Вид Сталина, читающего телеграмму, иконографичен. Другими словами, как только мы покидаем зону чистого, статуарного господства советской пропаганды, мы автоматически оказываемся в бюро. В изобразительной программе сталинской пропаганды оба аспекта сливаются.

***

Обратимся к особо важным для нас медиальным средствам, игравшим особую роль в медиадискурсе позднего сталинизма — телефону и телеграфу. Фильмы, на которых мы будем основываться, были сняты Михаилом Роммом: «Ленин в 1918 году» (1939) и «Ленин в Октябре» (1937) — и Михаилом Чиаурели: «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949). Сами по себе эти фильмы преследуют в некотором роде телефонную логику, т. е. логику опоздания и компенсационного повторения. Как известно, Сталин был совершенно ошеломлен нападением Гитлера на Советский Союз, однако в фильмах гениальный генералиссимус оказывается уже давно убежден в неизбежности войны и с осмотрительностью и умением ведет свои войска к победе.

Фильмы Михаила Ромма инсценируют формирование советской власти в соответствии со сталинской точкой зрения — как власти медиа, и проводят характерные для изображений телефона в сталинскую эпоху параллели между гражданской войной и медиагосподством. Первый фильм Ромма, «Ленин в Октябре», в котором медиавласть большевиков пока ограничивается рукописным ведением документации юристом Лениным, преподносит взятие большевиками телеграфной сети как вершину их вооруженного восстания — согласно ленинскому замечанию, что без «почты и телеграфа [...] социализм совершенно пустая фраза»[9]. В одной из сцен, где показан захват большевиками телеграфа, мы видим, как телефонистка падает от страха в обморок, но, однако, успевает вовремя пересоединить штекер и установить связь с Лениным.

Эта сцена отмечает переход от капитализма к социализму как переход от рукописи к электронно-кодирующему телетайпу и демонстрирует советскую власть как власть реле. Упавшая в обморок телефонистка уже давно является частицей этого реле и может исполнять свои служебные обязанности даже в бессознательном состоянии. Как всегда в сталинской пропаганде, антропологическая предпосылка действует и здесь, т. е. медиа не являются протезными продолжениями центральной нервной системы, как у Маклюэна и исторического авангарда, а соединены с правильным сознанием.

Во втором фильме Ромма, «Ленин в 1918 году», большевики уже овладели телеграфной и телефонной сетями и советская власть представлена как власть над телефоном и телеграфом. В начале фильма мы видим московскую штаб-квартиру большевиков, которая напоминает телеграфную станцию или же контору 1930-х гг. Ленин появляется практически только за письменным столом, у телеграфа или телефона, и выполняет роль высокоэффективного главы бюро, который для коммуникации со своими товарищами пользуется в первую очередь телефоном. Поведение Ленина, часто теряющего при телефонных разговорах сдержанность, выглядит реалистично по сравнению с монументальным Сталиным, оставляющим у телефона впечатление медиума, с помощью которого сообщения достигают своих получателей.

В следующей сцене фильма мы видим Ленина, отдающего по телефону приказ о беспощадном расстреле спекулянтов хлебом, и сразу же просящего о том, чтобы ЧК особенно позаботилась о детях. Здесь проявляется один из основных аспектов сталинских телефонных фикций: телефон в качестве инструмента бюрократического контроля является оружием («Немедленно расстрелять!») в том же смысле, что и винтовки и гаубицы. Как показывает пример с заботой о детях, медиа в сталинской пропаганде никогда не являются нейтральными инструментами, а напротив, как действенное боевое средство служат для идентификации или уничтожения врагов[10].

В фильме «Ленин в Октябре» превосходство большевиков над своими врагами состоит не только в высоком понимании классового антагонизма, но и в том факте, что они обладают командной структурой, лучше приспособленной к скорости современной (гражданской) войны. Телефон и телеграф с их сетеобразными, горизонтальными проводными системами и их релеобразным центром — Совнаркомом с Лениным в центре — отчетливо отличаются от олигархически-вертикальных, полностью не бюрократических и, таким образом, безнадежно отставших командных структур своих врагов и противников.

Телефон как монадный медиум, противоположный радио и, в отличие от него, не вызывающий никаких мистически-коллективных переживаний, не допускает понятия голоса и постигает голос как синекдоху тела (телефон остается лишь аппаратом). Он, конечно, представляет и угрозу для советской власти. В сталинских медиа-фикциях Сталин очень редко пользуется телефоном и, даже если он это делает, то только для отдачи коротких точных приказаний, причем в такой позе, которая не соответствует современным телефонным привычкам. В качестве контраста можно привести известную фотографию А. Родченко — женщина с телефоном, тело которой словно превращается в телефонную трубку. В этой связи следует учитывать, что иллюстрация подобных телефонных ситуаций в пропагандистских фильмах сталинского времени несла также и массово-педагогическую функцию. Речь идет здесь об обучении идеологически-невинному коллективному обращению с масс-медиа, контроль над которыми имел важное значение для советского режима. Этот контроль начинается с дисциплины тела во время разговора по телефону, как это образцово демонстрирует Сталин, и заканчивается его же показательно спокойным, контролируемым разговорным тоном, исключающим любую неотрефлектированную спонтанность.

В сталинской пропаганде телефону приписывается соблазнительно-либидозная сила, которой не обладают ни радио, являющееся, как уже говорилось, медиа-приемником для широких масс, ни телеграф, не очень широко распространенный и, кроме того, визуализировавший передаваемые сообщения. Как правило, это заметно в сталинских фильмах 1940-х гг., где Сталин выступает в качестве героического защитника советской страны, чей контроль над такими медиа, как телефон и телеграф, еще совершеннее, чем у Ленина. Например, в одной сцене из фильма «Падение Берлина» Сталин диктует адъютанту приказ и дает ему задание телеграфировать этот приказ на фронт. В последующей сцене мы видим главнокомандующих, которые постепенно, слово за словом, расшифровывают переданный по телеграфу приказ Сталина. Командующие Красной Армии контролируются программой связи, которая кодирует и превращает в электронные сигналы речь Сталина и, в конце концов, в виде оптических сигналов передает сообщение адресатам.

Таким образом само по себе медленное письмо приспосабливается к повышенным темпам военного действия с помощью телеграфа. Подобно нынешней кинокамере, телеграф контролирует в реальном времени (к очевидному удивлению генералов) исторические события и их самих.

Телеграф и телефон находятся полностью под контролем Сталина. В другой сцене из фильма «Падение Берлина», в конечной фазе битвы за оплот фашизма, мы видим его стоящим у телефона в типичной для него позе.

Образ Сталина как умелого оператора медиа подтверждает тот факт, что диктатор отлично справляется с «постепенным исчезновением оптически-акустического наличия»[11] (Кауфманн), в отличие от своего противника Гитлера, который сидит в своем бункере и не знает, что происходит. В противоположность своему противнику, Сталин отлично руководит оптически невидимыми войсками. Уже с начала XIX века, а точнее, с русского похода Наполеона, командующему практически невозможно оптически вести свои войска, наблюдая за ними с приказного холма. Он вынужден прибегать к помощи современных средств связи, прежде всего телеграфа, чтобы представлять себе ситуацию и издалека отдавать свои распоряжения[12]. То есть современный командир — это бюрократ, в смысле высказывания прусского генерал-фельдмаршала фон Шлифена, который представлял себе командира будущего «сидящим у себя дома за письменным столом, с проволочным телеграфом и радио, телефонными и сигнальными аппаратами под рукой»[13]. Советская власть также выигрывает войну, поскольку Сталин являет собой гениального командира, для которого обращение с медиа современной войны стало второй натурой.

Разумеется, при изображении телефона в фильмах о Сталине нельзя забывать об т. н. «области правильного сознания». В центре внимания находится не телефон как технический аппарат, а, скорее, разоблаченная интеракция пользователей этим аппаратом. В сущности, никакого «медиадискурса» в сталинской пропаганде не существует, существует лишь идеологическая прагматика. Например, в фильме Чиаурели «Клятва» телефон служит прежде всего «фальшивой» коммуникации: по нему разговаривают друг с другом немцы, не способные «связать» аппарат с правдой. Французский министр иностранных дел, к примеру, охотнее договаривается о встрече по телефону со своей светской возлюбленной, чем справляется о критической обстановке во Франции у советского посла.

В пропагандистских фильмах сталинского времени телефон является аппаратом, посредством которого «фальшивое» сознание изгоняется наружу, на оптическую площадь фильма. Контраст между разговаривающим по телефону французским министром иностранных дел и Сталиным, который сам является медиумом, особенно показателен. В отличие от прямого, как фаллос, Сталина, французский министр разговаривает сидя. Таким образом, представление телефонной практики в этой сцене служит, как и обычно в пропагандистских фильмах, в первую очередь идентификации врага. Медиа при сталинизме, как это уже было сказано, никогда не выступают объективными приборами коммуникации, а наоборот.

В этих фильмах телефон функционирует в виде галлюцинаторного усилителя: это медиум фантазматических навязчивых идей, которые усиливаются еще больше в силу того, что не имеют ничего общего с реальностью. Так, в фильме «Клятва» немцы сообщают по телефону в Берлин свои бредовые фантазии о скором захвате Москвы. Телефон является инструментом воображения: он служит созданию реальности, которой не существует. То, что связь с Берлином либо не устанавливается вовсе, или же устанавливается с трудом, подчеркивает значимость аспекта «hardware». Задачей фильма является изображение того, чего не существует, чтобы бегущей проекцией кадров создавать иллюзию рассказа. Именно эту функцию перенимает для немцев телефон в этой сцене, становясь кино. В то время как для Сталина телефон — это лишь аксессуар коммуникации через ухо, не заменяющий, однако, самого советского вождя, непосредственного медиума советской власти, у немцев это представлено иначе. Телефон помогает им увидеть то, что они мечтают увидеть — однако это, как уже знает Сталин, не соответствует действительности. В то время как немцы, находясь под Москвой, разговаривают по телефону, Сталин уже знает, что они никогда не ступят на землю этого города. И он узнал об этом не по телефону.

Одна из сцен демонстрирует беседу Сталина и маршала Жукова, чьи телефонные разговоры во время создания фильма были записаны тайной службой Сталина с помощью мощных приборов. Телефон в этой сцене не присутствует. В то время как Сталин участвует в совещании Генерального штаба, Жуков находится совсем в другом месте. Тем не менее, оба они без проблем общаются, даже через стену. По-видимому, в этой сцене речь идет о такого рода разговоре на расстоянии, от сознания к сознанию, о соединении, которое создает контакт в настоящее, без задержек, характерных для телефона. Эту сцену, с одной стороны, можно интерпретировать в перспективе архаических парадигм, в том смысле, что коммуникация со Сталиным не нуждается ни в каких технических аппаратах, так как Сталин и есть медиа над всеми медиа, присутствующий повсюду, не нуждаясь при этом в технических аксессуарах. Однако, с другой стороны, сцена также описывает пробел, визуальным выражением которого является стена, по которой скользит камера на пути к Сталину, пробел, который соединяет, и в то же время разделяет Сталина и Жукова. Может быть, именно этот пробел лучше всего описывает позицию телефона в сталинском дискурсе.

Перевод с немецкого Владимира Вельминского

[1] См. также: *S. Spieker*. Das Auge der Avantgarde: Orthopädie und Prothese bei Dziga Vertov // Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt a.M., 1999. S. 147—169.

[2] См.: *N. Luhmann*. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation // N. Luhmann. Aufsätze und Reden. Stuttgart, 2001. S. 76—93.

[3] Юрий Мурашов и Георг Витте точно выразили эту проблему во вступлении к изданному ими сборнику «Музы власти. Медиа в советской культуре 20-х и 30-х годов». Они пишут, что традиционные исследования сталинизма, которые концентрируются на семиотических изысканиях, почти не затрагивают «специфические медиальные условия и предпосылки [...] коллективного сознания и коллективного воображения». См.: Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre / Ju. Murašov, G. Witte (Hg.). München, 2003. S. 7. <Здесь и далее в книге переводы иноязычных цитат при отсутствии ссылки принадлежат авторам статей. — *Прим. ред.*>.

[4] «[The] semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem» (*C. Shannon*, *W. Weaver*. The Mathematical Theory of Communication. Urbana, 1998. S. 32).

[5] См.: *B. Siegert*. Relais: Geschicke der Literatur als Epoche der Post. 1751—1913. Berlin, 1993. S. 42.

[6] *P. Holquist*. State Violence as Technique: the Logic of Violence in Soviet Totalitarianism // Landscaping the Human Garden: 20th-Century Population Management in a Comparative Framework / A. Weiner (Hg.). Stanford, 2003. S. 123—156.

[7] Обзор описаний Сталина см. в кн.: *P. Burke*. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. Ithaca, 2001.

[8] Слово «секретарь» происходит от слова «secretus»; секретарь был тем сотрудником в предшественнице современного бюро — старой канцелярии, который занимался письменной деятельностью в части общественного бюро, отделенной от остального пространства специальными барьерами — cancelli.

[9] *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений. Т. 27. С. 278.

[10] Для Карла Шмитта техника во время войны никогда не является нейтральным инструментом: «Техника всегда занимает позицию как инструмента, так и оружия, и именно в силу того, что она служит каждому, она не нейтральна. [...] Все виды культуры, все народы и все религии, любая война и мир могут воспользоваться техникой как оружием» (C. Schmitt. Der Begriff des Politischen. Berlin, 1996. S. 90). Согласно Шмитту, техника, помимо этого, служит для идентификации врага. То же самое можно утверждать и по поводу технических медиа в сталинской культуре.

[11] *S. Kaufmann*. Kommunikationstechnik und Kriegführung 1815—1945. München, 1996. S. 69.

[12] Там же. С. 31—63.

[13] Там же. С. 61.

2. АУДИО-МЕДИА

ТАТЬЯНА ГОРЯЕВА

«ВЕЛИКАЯ КНИГА ДНЯ»

РАДИО И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА В СССР В 1920—30-е ГОДЫ

Возникновение радио как коммуникационного средства и нового медиа было связано с самыми смелыми прогнозами и ожиданиями[1]. Однако самым авангардным и образным стало предвидение В. В. Хлебникова:

> «Радио будущего — главное дерево сознания — откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество.
>
> Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: “Осторожно”, ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания.
>
> Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем.
>
> Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа.
>
> В этом потоке молнийных птиц дух будет преобладать над силой, добрый совет над угрозой.
>
> Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...
>
> Советы из простого обихода будут чередоваться со статьями граждан снеговых вершин человеческого духа. Вершины волн научного моря разносятся по всей стране к местным станам Радио, чтобы в тот же день стать буквами на темных полотнах огромных книг, ростом выше домов, выросших на площадях деревень, медленно переворачивающих свои страницы»[2].

Культурологическое пространство, которое сегодня занимает компьютер—телевидение—интернет, в начале XX века прочно принадлежало радио. И. Ильф по-своему, но весьма точно обозначил этот феномен: «В фантастических романах считалось, что когда будет радио, человечество достигнет счастья. И вот радио есть. А счастья нет».

В моделировании нового коммуникативного канала принимало участие всё мировое содружество, которое бурно овладевало новыми возможностями информации и искусства. В этой связи интересен опыт И.-Р. Бехера, который, возможно, подсознательно, также смог передать главный настрой эпохи освоения радиоэфира: обыкновенное чудо[3].

Если чудо входит в наши будни,
Чудом мы его и назовем.
Но оно нам говорит о чудном
Времени, в котором мы живем.

Ну, присядь. И твой приемник скромный,
Если рычажок ты повернешь,
Шлет поэт из-за пространств огромных
Стих такой, что не всегда поймешь.

Поверни еще, и кто предстанет
Пред тобой послушен волшебствам?
Песня ли героя в мертвом стане?
Птицы ль защебечут по кустам?

Или голос водолаза наземь
Из морей дойдет, и над тобой
Моря шум. И сам ты водолазом,
Под зеленою идешь водой.

Человек невидимый поет
Для тебя на самой грани света.
В песне другом он тебя зовет,
Но поет как бы с другой планеты.

Через горы, взброшенные к солнцу —
К вечности земной прибой —
Голос слышный сквозь твое оконце
В темноте владеет над тобой.

Взял рычаг. И голоса нет снова.
Вновь молчит эфир в небытии.
Это ли не чудо? Ты взволнован,
Ты забыл про горести свои.

Одолев и время и пространство,
Сохраня вечерний свой уют,
Все радисты самых дальних станций
Для веселья твоего поют...

В мой барак, что снегом отовсюду
Занесен, я [заманил] волну.
Радио — обыденное чудо
Вежливо нарушит тишину.

Из кроватки слыша эти звуки,
Мальчик мой не хочет больше спать,
К радио восторженные руки,
Забывая пальчики сосать.

Наш барак от города далеко,
Часто в зимнюю большую ночь
Радио нас тешило высоко,
Заставляя драму превозмочь.

Если чудо входит в наши будни,
Чудом мы его и назовем,
Но оно нам говорит о чудном
Времени, в котором мы живем[4].

Если не воспринимать этот текст как архаично-наивный, то справедливости ради следует признать прозорливость и наблюдательность автора, определившего в нескольких строфах методологию функционирования радиоканала. Это — оперативность и доступность, политематичность и демократизм, развлекательность и дифференцированность, психологичность и документальность.

История формирования нового пропагандистского канала совпала с историей становления сталинского режима. С одной стороны, не надо было ломать старые традиции и формы, а с другой — как нечто совершенно новое, радио как в своей содержательной, так и в организационной основе очень чутко впитывало все атрибуты тоталитарной власти. Вот почему история превращения «чуда XX века», действительно задумывавшегося как народная трибуна и мощная культуртрегерская струя, трансформировалась в «постоянно бубнящую черную тарелку»[5], символизирующую сталинскую эпоху. Эта история особенно показательна с точки зрения понимания происшедших в этот период деформаций, которые сделали всю систему социокультурных ценностей советского общества практически необратимой.

Не стоит забывать, что речь идет о зарождении нового синтетического коммуникативного канала, с развитием которого мир обрел новые психоэстетические формы общения и получения информации. Особую привлекательность радио имело в глазах обывателя, мифологизировавшего всех, кто был связан со «звучащим невидимкой». Отсюда так непросто и противоре-

чиво складывались взаимоотношения между «четвертой властью» и «властью первой», отчетливо сознававшей зависимость своего политического успеха от уровня ангажированности журнализма.

Один из устойчивых мифов, всячески поддерживаемых официальной историографией, гласил, что И. Сталин, уделяя огромное внимание литературе и кинематографу, недооценивал роль радио. Это легко опровергается не только всем комплексом выявленных материалов, но и широко известными фактами, свидетельствующими о том, что в роковые моменты истории Сталин прибегал именно к безграничным возможностям радиоэфира. Так, наибольшую значимость в воспитании патриотизма и боевого духа нации имели радиообращение И. Сталина 3 июля 1941 года со знаменитым «Братья и сестры!» и его речь на Красной площади на параде 7 ноября 1941 года, которая транслировалась по всему миру.

Специфика передачи и восприятия информации сделали радио особенно привлекательным для партийно-государственной власти. Власть тоталитарного типа стремилась к предельной концентрации и монополии государства на средства массовой информации. И главным является не пропаганда как таковая, а то, что она «служит одной и той же цели, а каждое из ее орудий и весь аппарат организовывается так, чтобы координированным образом влиять на людей в одном направлении и, в конечном счете, достичь полной унификации всех умов»[6].

Исследование этапов развития радио на различных уровнях осуществимо лишь с учетом организационного, технического и творческого аспектов.

Советское радиодело начинало свой путь в годы НЭПа, поэтому формой организации было акционирование, которое превращало радио в самостоятельную, самоокупаемую и даже вполне доходную сферу деятельности, гарантирующую акционерам и журналистам свободу не только финансовую, но и творческую. Именно в этот, наиболее плодотворный, период были заложены основы радиожурналистики и радиоискусства.

Политический контроль радио имел свою выраженную специфику. Это было связано с уникальными возможностями звуковой передачи информации и особенностями ее восприятия. Поэтому долгое время традиционная «печатная» цензура не могла адаптироваться к новому «объекту». Фактически только с введением обязательного предварительного документирования радиопрограмм в конце 1920-х гг. стало возможно говорить о реальном контроле за эфиром[7]. Однако «прямые» трансляции, которые получили распространение по мере технического развития радиовещания, не поддавались привычному дословному контролю. Безграничные интонационные средства человеческого голоса, способного вобрать в себя всю палитру мыслей и чувств, не подконтрольных даже самой бдительной цензуре. Понимание этого пришло к партийным идеологам не сразу, а постепенно, как и осознание колоссальных информационно-пропагандистских возможностей, которые таило в себе радио — предтеча телевидения.

Борьба за тотальный контроль и огосударствление проходила в три этапа. Первый был связан с организацией политической цензуры радио под руководством Агитпропа ЦК ВКП(б). Второй знаменовался критикой в прессе

и на заседаниях многочисленных радиокомиссий и радиосоветов в ЦК ВКП(б), Главполитпросвете, Наркомпросе РСФСР, Главреперткоме и прочих конкурирующих идеологических инстанциях с целью создания негативного общественного мнения. И третий этап совпал с ликвидацией акционерного общества «Радиопередача», огосударствлением всех форм деятельности радио и передачей технической базы радиовещания в распоряжение органов управления связи.

По решению ЦК в 1933 году Постановлением СНК СССР был образован Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию (ВРК) при СНК СССР, деятельность которого полностью финансировалась и контролировалась государством, а принадлежность приемно-передающих средств Наркомату связи СССР была оформлена законодательно[8].

Реальными проявлениями идеологического управления стали ликвидация радиогазет, запрещение радиопереклички, централизация системы подготовки тиражированных микрофонных текстов радиопередач в аппарате ВРК и их обязательная рассылка для местного вещания (т.е. насильственное распространение через местные радиостанции материалов из Москвы), регулярные кадровые «чистки»[9].

Формирование содержания эфира и его структуры практически с начала регулярного радиовещания происходило в соответствии с четко разработанной методикой, которая имела два основных направления — дифференциация аудитории и программирование. При этом учитывалась структура и качество аудитории по различным показателям — национально-языковым, социальным, геополитическим и др. Так, в основах построения сетки Центрального радиовещания на 1928—29 гг. лежал весьма продуманный предварительный анализ аудитории. Например, характеристика национальных особенностей республик выглядела следующим образом:

> «УССР. Основная национальная группа — крестьяне, рабочие, интеллигенция. Русская интеллигенция и рабочие.
>
> Киев — большой культурный центр УССР, богатый научными и художественными силами. Имеется ряд научно-исследовательских учреждений. Всеукраинская академия наук, ряд ВУЗов, несколько театров.
>
> В радиусе слышимости преобладает легкая промышленность, поэтому рабочие в основном не порвали связи с крестьянством.
>
> Киевская рация является очагом радиовещательной работы правобережья, граничащего с капиталистическими государствами.
>
> [...]
>
> Ташкент — Узбекская ССР.
>
> Окружной центр. Основная национальная оседлая группа населения — узбекская, несколько меньше кочевая киргизская.
>
> Узбекская группа — крестьянская (декхане). Основа с/х хлопок и рис. Киргизы — скотоводство. Русская группа — рабочие и интеллигенция.

В предстоящую зиму в Ташкенте работает оперетта и драма и национальный узбекский театр. Оперы в 1928—29 гг. не будет. Предполагается открыть "Народный университет по радио" при участии секции научных работников»[10].

Редакторским составом учитывалось соотношение текстовой и музыкальной информации. Так, из общего объема вещания текст занимал 38% (станция им. Коминтерна) и 27% (станция им. Попова), а в среднем — 34%. Остальной объем вещания был отдан музыке и антрактам. Поскольку в конце 1920-х гг. идеи мировой революции были еще популярны, то ежедневно в радиопрограммах присутствовала двадцатипятиминутная информация на языке эсперанто и уроки иностранных языков.

Поражает вдумчивость и аналитичность организаторов вещания. В материалах Главискусства сохранились документы об организации и становлении художественного вещания, предназначенного для крестьянской аудитории. Они демонстрируют, как абсолютно не подготовленная категория слушателей регулярно подвергалась направленной пропаганде, в результате которой формировались её вкусы и интересы.

Главной задачей радио периода культурной революции являлась замена церкви и проповеди священника устным воздействием голоса из репродуктора. Исходя из этого, Наркомпочтель рекомендовал устанавливать громкоговорители в помещении церквей, которые к тому времени уже были оборудованы под клубы и избы-читальни.

Для выработки стратегии и тактики радиопропаганды, ориентированной на крестьянство, была создана Комиссия по деревенскому вещанию. Ее работа, с одной стороны, строилась в соответствии с рекомендациями Агитпропа ЦК ВКП(б), с другой — учитывала специфику данной аудитории. Так, в августе 1929 года обсуждались вопросы музыкального вещания. Предполагалось использовать народные инструменты (гармоники — трио, квартет) и новые, усовершенствованные народные инструменты (домры, свирель, жалейка и т. д.). Но и от симфонического оркестра отказываться было нельзя, и его вкрапляли небольшими дозами, используя даже орган.

Однако наиболее актуальным видом искусства, музыкальным выразителем массового движения признавалась уличная песня, связанная с событиями общественной жизни и служившая художественно-воспитательным целям. Для обогащения музыкального багажа — сбора и анализа народного творчества в деревне — предполагались быть созданы фольклорные лаборатории. Горячей поддержкой была встречена программа сбора песен в образовавшихся колхозах и совхозах. Эти произведения деревенских поэтов и художников содержали, наряду с этнографическим материалом, все признаки уличной маршевой и лирической песни с новыми текстами и новой музыкальной стилистикой[11].

По мнению режиссера и драматурга В. Д. Маркова (1890—1978), «перед громкоговорителем стоит крестьянская масса, в своем большинстве с художественной продукцией города не знакомая, и в то же время зачастую имеющая в своем художественном багаже навыки и привычные формы на-

родного самодеятельного искусства, складывавшегося на протяжении столетий под различным историческим воздействием»[12]. Марков отметил также, что боярско-дружинное песенное творчество, церковное пение, солдатские песни, продукция фабрично-заводской улицы различных исторических периодов, чувствительные романсы городского мещанства, Некрасов, переложенный на музыку, и другой репертуар деревенской интеллигенции, цыганщина городских пивнушек, наконец, песни революции — всё это в различных пропорциях и взаимодействии вплелось в слушательский багаж крестьянства. То же самое касается инструментальной музыки (от бандуры и гуслей через балалайку, гармонику, скрипку учителей и регентов, вплоть до реквизированных роялей и обмененных на муку граммофонов) и мастерства художественной речи (от сказок бабушек и прибауток свадебного дружка до самостоятельной декламации и разыгрывания пьес местными молодежными кружками — таков путь привычных представлений о живой художественной речи). В заключение было отмечено, что для того, чтобы на основе предыдущего слушательского опыта крестьянства создавать такие программы художественных передач, которые бы легко воспринимались крестьянами и привлекали бы их к слушанию художественного вещания, необходимо постоянно экспериментировать, изучать деревенскую аудиторию, а также вести ее к «смычке с пролетарским городом как в плане идеологическом (по линии содержания), так и в формально-художественном (по линии приобщения к городской пролетарской художественной культуре)»[13]. Наряду с этим было принято решение вести борьбу с танцами эротического характера с помощью распространения в деревне физкультурных и массовых танцев[14].

Однако художественное радиовещание носило вспомогательную функцию по отношению к основной тематике, освещающей быт, хозяйство и уклад деревенской жизни. Вот некоторые из тем, вошедших в календарный план вещания на сезон 1928—29 гг.:

> «*Октябрь*
> Новый хозяйственный год (в разделе пятилетки).
> Хулиганство.
> На культурном фронте (изба-читальня, радио, ребята за учебой и т. д.).
> Невылазная грязь (коллективная борьба с ней... Что нужно сделать?).
> *Ноябрь*
> В крестьянской избе (грязь, духота, требование гигиены, бани).
> *Декабрь*
> Николин день (престольные праздники в деревне с пьянкой, обжорством, с кулачными боями).
> Охрана лесов (порубки).
> Вести вузовца (вести из города).
> Сельхозкружки.

Январь

Солнцеворот (думки об урожае: старое — колядки, гадания; новое — научные данные).

Комсомольское рождество (в противовес церковному).

Кровавое воскресенье и смерть Ленина.

Машинные товарищества.

Февраль

Масленица и великий пост.

День Красной Армии.

Приплод (ягнята, телята, улучшение пород).

Подготовка к севу (сортировка, ремонт инвентаря, удобрение, ранний пар).

Март

Низвержение самодержавия.

День работницы и крестьянки.

Парижская коммуна.

Вечер автодора (невылазная грязь).

Бескормица.

Заготовка льда.

Скоро женский день.

Скоро снова грязь»[15].

Из форм, проверенных опытом, в художественном вещании использовались и были популярны: а) оркестровая музыка (преимущественно народные инструменты); б) художественное рассказывание, диалоги и драматические инсценировки; в) хоровое пение; г) музыка для танцев; д) гротеск разговорного жанра (Петрушка на радио); е) частушки; ж) художественное чтение в сопровождении звукового монтажа; з) раёк; и) игры подвижные и игры остроумия. Для крестьянской аудитории — деревенская вечеринка-гулянка, деревенская посиделка, предпраздничные и воскресные передачи, концертные программы. Такие сложные формы, как драматическая пьеса, опера, оперетта, симфоническая музыка, планировали вводить в программу постепенно, по мере накопления лабораторного опыта, воспитания кадров радиоавторов и радиоисполнителей, а также по мере постепенного роста уровня художественного воспитания массы радиослушателей. Причем по преимуществу эфирной инсценировке подвергались отрывки произведений или их монтажи или либретто.

Специальная методическая проработка вещательных форм включала формулировку целевых установок, написание конферанса и музыкальное оформление. Например:

> «Программы праздничных и воскресных художественных передач должны быть рассчитаны на отвлечение крестьян (по преимуществу женщин и старших поколений) от церкви. Главной установкой этих передач является увлекательность, т. к. церковь, в условиях деревенской бедности впечатлений, дает

своими богослужениями суррогат эстетических воздействий (пение, вещественное оформление, костюмировка, декламация), которые привлекают в стены церковных зданий не только верующих, но и арелигиозных крестьян. С этой эстетической притягательностью богослужебных зрелищ нужно бороться программой, интересно и увлекательно по своей форме составленной.

Помимо тематических особенностей, определяемых такой целевой установленной величиной. Хороших уличных песен нет, а потребность в такой песне громадна. Сейчас берется часто пошлый мотив, дается твердо революционный текст, и песня бытует. Надо заняться адаптацией уличных песен, менять текст их, вкрапливать новые, созвучные моменту, куплеты. Лирическая песня необходима для аудитории.

Деревенские концерты рассчитаны на обслуживание аудитории с повышенными художественными требованиями. Их задача — художественное воспитание.

Концертные программы составляются из серьезных номеров пения, музыки, художественного слова. Причем конферанс мыслится в плане художественного просвещения»[16].

По отношению к восприятию художественного вещания радиослушательская масса дифференцировалась организаторами вещания по производственно-бытовым признакам. Выделялись три основные группы:

«1) Крестьянская группа — характеризуется в более отдаленных и глухих местностях остатками старой традиции и народного художественного творчества (народная песня, пословицы и т. д.). В местностях, связанных с фабрично-заводской и городской культурой, крестьянская группа характеризуется восприятием наиболее упрощенной художественной продукции городской культуры (частушка, уличный анекдот, любительский театр и т. д.).

2) Рабочая группа в свою очередь делится на подгруппы:

а) Рабочие, тесно связанные с деревней, живущие ее бытовыми и художественными традициями. Эта группа в области художественного восприятия в основном сходна с крестьянской, но в силу ее связи с индустрией является уже более способной к восприятию художественной продукции и более сложного порядка.

б) рабочие — чистые пролетарии, массовики, характеризуются довольно разнообразными художественными запросами, выросшими, с одной стороны, на почве производственных отношений, с другой стороны — некоторого знакомства с простейшими образцами художественной продукции городского типа (кино, кино-музыка, газетная литература, клубный театр и эст-

рада и т. д.). Эта подгруппа уже является значительно более подготовленной к восприятию художественной продукции и более сложного порядка.

в) Рабочие квалифицированные повышенного культурного уровня, знакомые уже со всеми основными явлениями художественной продукции повышенного типа (художественная литература, опера и оперетта, драматический театр, музыкальные ансамбли и т. п.).

Эта подгруппа в некоторой мере подготовлена к непосредственному восприятию полноценных продуктов художественного творчества.

3) Трудовая интеллигенция может быть разбита на две основные подгруппы:

а) подгруппа, жившая старыми полумещанскими, полукрестьянскими традициями, тяготеющая к упрощенной городской художественной продукции (популярные уличные песенки, дешевая эстрада и т. д.) и отчасти по традиции, а не по существу питающая уважение к классическим образцам художественного творчества, главным образом связанным со старым бытовым укладом (литература дворянского периода, Чайковский и т. д.);

б) подгруппа повышенного художественного вкуса, близкая к третьей подгруппе рабочей группы.

4) Учитывая особенности производственно-бытовых и возрастных групп, художественное радиовещание должно следовать известному педагогическому принципу, ведя аудиторию от знакомого к незнакомому, от простого к сложному. При этой установке более примитивные и менее ценные продукты художественного творчества найдут себе в радиовещании место только как исходные моменты и переходные ступени к художественно полноценным произведениям.

5) Художественное вещание, беря уровень восприятия указанных групп за исходный момент, должно вести все группы (в меру возможности каждой из них) к восприятию передового художественного творчества, созвучного процессам социалистического строительства и общему характеру и темпу индустриального производства. Это должно определять выбор тематики, эмоциональной окраски и технического оформления произведений искусства.

6) Настойчиво проводя воспитание художественного вкуса рабочей и крестьянской массы путем подбора художественно-полноценного репертуара, не следует в то же время отказываться от активной борьбы с отрицательным и примитивным художественным вкусом (тяготение к дешевой уличной песенке, к сентиментальной или сексуальной музыке и т. д.). Вместо системы замалчивания неполноценных или малоценных художественных произведений, надо, в случае, если они привлекают к себе внимание массы, подвергать их беспощад-

ному идеологическому и художественному анализу, развенчивая их всеми средствами, вплоть до пародирования и осмеяния, расчищая тем самым почву для восприятия полноценной художественной продукции (одним из примеров в этом направлении может быть, например, организованное слушание музыки)»[17].

Ярко выраженная конъюнктура проявлялась в художественных постановках 1930-х гг. Для этого больше всего оказались приспособлены произведения советских авторов. Звуковая организация была также на высоком уровне. Премьера в 1932 году радиофильма по одноименному произведению А. Серафимовича «Железный поток», безусловно, записанного на пленку, имела следующий вступительный текст:

> «Тов., сейчас вы услышите отрывки из "ЖЕЛЕЗНОГО ПОТОКА".
>
> В 18 году на Сев. Кавказе поднялись помещики, кулаки, буржуазия. Советская власть временно была уничтожена. И стали богатеи — казаки, офицерство, генералы вешать, рубить, топить в Кубани бедноту, не щадя детей, женщин, стариков. Беднота похватала ребятишек, какой попался под руки скарб, и пошла на соединение с главными силами Красной Армии, за отступавшими отдельными красными отрядами.
>
> Вот это тяжкое отступление и рассказано в "Железном потоке".
>
> Сегодня, в пятнадцатую годовщину, слышите ли вы грозно нарастающий густой гул шагов, гул шагов сотен тысяч? Это стройно и несокрушимо идет пехота Красной Армии.
>
> Слышите ли вы бесчисленно-звонкий скок кованых копыт? Это несется красная конница.
>
> Слышите ли железный грохот, сотрясающий землю до самой глубины? Это тяжко и грозно надвигаются колонны танков.
>
> Слышите ли шум бесчисленных крыльев в вышине? Это боевые самолеты, шумя, кроют небо, бросая сплошную движущую тень на землю.
>
> Слышите ли могуче-радостные клики несметных толп? Это пролетариат, это колхозники приветствуют свою Красную Армию, непоколебимую защитницу Советской страны, страны строящегося социализма против злобно и испуганно оскаленного буржуазного мира.
>
> У микрофона писатель Серафимович, автор "Железного потока".
>
> Слушайте тов. Серафимовича.
>
> Товарищи, в романе "Железный поток" рассказываются истинные события, которые разыгрались в 18-м году на Северном Кавказе...
>
> Слушайте отрывки из "Железного потока"...»[18].

Однако даже классические произведения могли стать основой для создания художественно организованных пропагандистских текстов. Это называлось «критическим усвоением и переработкой» классического литературно-художественного наследства.

Имеются подробные записки В. Д. Маркова (ноябрь 1933 года) о радиопостановке радиофильма «Свои люди — сочтемся» (музыка В. Крюкова, режиссер и автор композиции В. Марков). Автор определял постановку как картины купеческой Москвы по А. Н. Островскому и Демьяну Бедному. Имеются сведения, что была сделана запись, которая хранится в ВРК.

Композиция, в основу которой был положен текст Д. Бедного, разоблачала, по словам авторов, славянофильско-шовинистскую кичливость «златоглавой Москвы». Пьеса Островского «Свои люди — сочтемся» была взята как материал, вскрывающий в образах торгово-мошенническую подоплеку московского «православия и народности». Отрывки из рассказов И. Ф. Горбунова дают жанровые картины быта Москвы, прикармливающейся возле таких «столпов», «тузов», как московский первой гильдии купец Самсон Силыч Большов[19].

Возможности массового воздействия на грандиозную аудиторию средствами радиоискусства были столь привлекательны, что даже авторы тончайшего поэтического дара не смогли избежать соблазна радиоэфира. В начале 1930-х гг. была инсценирована поэма Б. Л. Пастернака «1905 год», пользовавшаяся у слушателей неизменным успехом. В 1931 году состоялась радиопремьера художественно-документальной композиции А. А. Тарковского «Повесть о сфагнуме» («Баллада о торфе»). Она была посвящена истории разработки торфа в России и повествовала о жестокости русских царей-угнетателей и тяжелейшем труде подневольного люда, страдания которого заканчивались сразу после 1917 года:

> «Где раньше врастали в землю лачуги рабочих — высятся хорошо оборудованные бараки, электрический свет бьет из окон, красные уголки, столовые, — служат рабочим.
> — Страна — моя!
> — Семичасовой рабочий день —
> — Страна — моя!
> — Торф — наш! Страна — моя! Партия!
> (Музыка)
> Мы под большевистским знаменем революцию делали. Партия нас в бой вела.
> — Партия!
> — На хозяйственных фронтах мы сражаемся под руководством партии, мы превышаем планы.
> — Партия!
> — Каждая тонна угля вынянчена промфинпланом. Встречным планом.
> — Под знаменем большевистской партии мы побеждаем на хозяйственных фронтах.

— Партия.
— Тот — крестьянин, рабочий — тот, —
— 150000000.
— Владеет страной рабочий народ.
— 150000000.
— Нас партия ведет. Голос. — Твердые руки, Рабочий народ... Голос.—150000000. Все: — Наша страна. Хор: — Сила!»[20]

Отношение к художественному радиовещанию было очень творческим. По инициативе В. Маркова была создана студия-лаборатория по художественному вещанию. Сравнение радио с кино, «театра для глухих», рождало образ художественного радио как «театра для слепых». И в том, и другом случае речь шла о самостоятельных видах искусства. В задачи лаборатории ставили отбор и воспитание специфического радиоисполнителя на основе «радиогеничности» и «радио тренинга»[21].

По всем законам творческой эстетики и организации материала радио базировалось на особых «радиовещательных» литературных и композиционных жанрах и «трюках». В качестве узловых назывались проблемы овладения каждым дирижером, каждым режиссером, работающим на радио, техническими возможностями звука[22]. «Мне кажется, что роль радио в области искусства и театра у нас еще в недостаточной степени оценены, — говорил А. Таиров в 1933 году. — Каждый актер, поэт, писатель, творческий работник должен понять, что когда он стоит у микрофона, его слышат и слушают миллионные массы нашей страны и что только при помощи радио есть возможность общаться с такой огромной аудиторией»[23].

Лучше всех возможности радио смог реализовать В. Э. Мейерхольд, который заложил основы радиорежиссуры. Его пушкиниана стала огромным культурным событием середины 1930-х гг.[24]

Удивительные возможности звучащего театра и звучащей литературы всегда были особенно востребованы в периоды наиболее жестких идеологических ограничений. Необычайно тонкий интонационный голосовой рисунок позволял режиссеру и актеру использовать его как дополнительное средство для передачи скрытой информации, более известной в России как «эзопов язык». Вот почему в периоды безвременья авторы «театра у микрофона» часто обращались к классическому репертуару, черпая в нём материал для современной интерпретации вечных проблем.

Вместе с тем радиодраматургия весьма чутко реагировала на все смены политического вектора и во времена относительных свобод искала новые формы для отражения политической атмосферы. В короткий отрезок между окончанием Второй мировой войны и первым идеологическим постановлением ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» структура художественного эфира была весьма оригинальна по форме и непривычно буржуазна по содержанию. Наиболее ярким примером может служить текст сценария еженедельного радиоревю для англо-американского отдела Радиокомитета:

«Микрофон в гостях у избирателей[25]

(Веселая джазовая музыка, мелодия песенки микрофона).

ВЕДУЩИЙ (сдерживая волнение): Алло, радиослушатели! К сожалению, часы показывают семнадцать часов по гринвичскому времени!.. Простите, я не то хотел сказать!.. К сожалению, я должен буду сейчас прекратить передачу!... Простите, я опять сказал не то!..

МИКРОФОН (раздраженно): Да перестаньте же, наконец! Ведь все так просто! Объявите радиослушателям, что я — микро-фон — и что сейчас я буду вести передачу сам без вашей помощи, так же как делаю это каждое воскресенье в семнадцать часов по Гринвичу. Радиослушатели уже давно привыкли к моим постоянным воскресным прогулкам, а вы никак не освоитесь. Погуляйте пока без меня! Можете даже поспать, пока я буду отсутствовать — мне совершенно безразлично. Ми-кро-фон не нуждается в опеке! Прощайте!

.. Я не намерен сегодня отправляться далеко. Я хочу сегодня побывать в гостях у жильцов какого-нибудь обыкновенного дома, где-нибудь по соседству. Не посоветуете ли вы какой-нибудь дом?.. Где вы сами живете?

ВЕДУЩИЕ (успокоенно): На улице Алексея Толстого. Это очень высокий и красивый дом со множеством квартир. Вот вам моя визитная карточка с адресом. Если зайдете к управляющему домом — захватите, пожалуйста, мои очки. Я забыл у него свои очки.

МИКРОФОН: Конечно, конечно! Я это обязательно сделаю. Спасибо за адрес! Я отправляюсь в ваш дом! Прощайте!

ВЕДУЩИЙ: Прощайте!

(Свист движения)

МИКРОФОН: Вот этот дом!..

(Топтание маленьких ножек по лестнице).

МИКРОФОН: Вот на двери карточка: «Управляющий домом». Позвоню!

(Звонок. Шум отворяющейся двери).

МИКРОФОН (По-английски): Здравствуйте! Вы — управляющий домом?.. (Спохватившись, повторяет сказанное по-русски).

МУЖСКОЙ ГОЛОС (По-русски): О-о, это Микрофон! Здравствуйте! Войдите, пожалуйста! (На ломаном английском языке). Войдите, пожалуйста! Я умею говорить по-английски. Мне нравится этот язык. Он напоминает мне о моем недавнем прошлом.

МИКРОФОН (изумленно): О вашем прошлом?

УПРАВДОМ: Я недавно демобилизовался из флота. Я служил старшим краснофлотцем. В годы войны я был некоторое время в Америке и научился английскому языку. Мы получа-

ли там тральщик, на котором я потом плавал. Этот тральщик попал в верные руки — мы потопили три немецкие подводные лодки. Вот эта голубая ленточка на мне — медаль "За оборону Советского Заполярья"... . Хотите послушать нашу боевую песню моряков?.. Я поставлю для вас пластинку...

МИКРОФОН: Пожалуйста!

(Звучит песня моряков. Дальнейший диалог продолжается на фоне песни)...

МИКРОФОН: ... В соседней квартире живет Николай Маслов. Это большой специалист по экспорту русской пушнины, служащий Внешторга, отлично говорящий по-английски.

МИКРОФОН: Здравствуйте!

МАСЛОВ (По-английски): О, о, здравствуйте, дорогой Микрофон! Очень рад вам! Заходите! Я пламенный радиолюбитель и всегда вас слушаю.

МИКРОФОН: Спасибо!

(Маслов включает радиоприемник. Свист и визг эфира).

МАСЛОВ: Я могу слушать любую страну мира. Что хотите?..

МИКРОФОН: Благодарю вас. Просто хорошую русскую песню...

МАСЛОВ: Пожалуйста! Вот вам... Это передает Ленинград...

(Звучит старинный русский романс. Диалог продолжается на фоне песни)

МИКРОФОН: Не помешал ли я вам? Чем вы были заняты?

МАСЛОВ: Я разъяснял старушке — матери моей жены один важный вопрос.

МИКРОФОН: Какой?

МАСЛОВ: Она очень огорчена, что живет не в том избирательном округе, где дал согласие баллотироваться товарищ Сталин. А ей, как и каждому из нас, очень хотелось бы голосовать за кандидатуру товарища Сталина.

МИКРОФОН: Что же вы ей сказали?

МАСЛОВ: Я объяснил ей, что товарищ Сталин дал согласие баллотироваться в другом избирательном округе, не в нашем. А все наши кандидаты, в том числе Федорова и Булганин, выдвинуты избирательным блоком коммунистов и беспартийных. Этот избирательный блок единодушен и могуч, и его называют в нашей стране сталинским избирательным блоком. Я объяснил ей, что отдавая голос любому из кандидатов сталинского избирательного блока, она тем самым голосует за товарища Сталина.

МИКРОФОН: А она?

МАСЛОВ: Разумеется, согласилась с моими доводами. Ведь то, что я сказал — правда.

МИКРОФОН: Расскажите мне, пожалуйста, о людях, живущих в вашем доме.

МАСЛОВ: В этом доме такое разнообразное население! Инженеры, педагоги, рабочие, служащие, ученые, деятели искусств... Вы найдете здесь представителей любых профессий. Здесь нет только ни капиталистов, ни безработных. Но их вообще нет в нашей социалистической стране... Я, например, специалист по экспорту русской пушнины. Я очень люблю свою специальность. Если бы вы заглянули ко мне на службу — я показал бы вам образцы нашей замечательной русской пушнины, из последней партии на экспорт! Чернобурые лисы, голубые песцы... Какая шелковистость!..

МИКРОФОН: Благодарю вас, я как-нибудь загляну к вам. Но сейчас я спешу дальше. Всего хорошего!

МАСЛОВ: До свидания!»[26]

Дальнейшая история показала: в экстремальных ситуациях радио притягивает к себе миллионы, опережая другие современные средства коммуникации. Оперативность и доступность, эмоциональность и демократизм — это качества, которые особенно в критические моменты делают радио наиболее совершенным средством соединения людей. Новейшая история России конца XX века, вобравшая в себя события августа 1991 года, октября 1993 года, пожара на Останкинской башне 2000 года, лишившего московский регион телевизионного сигнала, заставляет по-новому оценить и прочувствовать, чем была «черная тарелка» радио для поколения советских людей 1920—1930-х гг.

Вот почему, несмотря на все трансформации, которые произошли в оценке различных страниц советской истории, наши представления о роли и значении радио с учетом новой фактографии остались неизменными.

---

[1] См.: История советской радиожурналистики. Документы. Тексты. Воспоминания. 1917—1945 / Под ред. Я. Н. Засурского, отв. сост. Т. М. Горяева. М., 1991. С. 91—97.

[2] «Радио будущего» было написано В. Хлебниковым в 1921 г. и опубликовано в журнале «Красная Новь» (1927. №8). Печатается по кн.: *В. Хлебников*. Утес из будущего. Проза, статьи / Сост. Р. Дуганов. Элиста, 1988. С. 233—234.

[3] Пер. Я. М. Лебедева с немецкого языка. 8 ноября 1933 г. На тексте приписка автора о посвящении стихотворения В. Д. Маркову.

[4] Цит. по подлиннику перевода Я. М. Лебедева с немецкого языка с датой 8 ноября 1933 г. (РГАЛИ. Ф. 2382 (В. Д. Марков). Оп. 1. Д. 225. Л. 1—4). На тексте приписка автора о посвящении стихотворения В. Д. Маркову.

[5] *Б. Ямпольский*. Московская улица // Знамя. 1988. № 2. С. 108.

[6] *Ф. Хайек*. Дорога к рабству // Новый мир. 1991. № 8. С. 195-196.

[7] См. протокол № 83 заседания Секретариата ЦК ВКП(б) от 7 января 1927 г. (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 257. Л. 2—3).

[8] См.: Радиоежегодник. М., 1934. С. 21.

[9] Подробнее см.: *Т. Горяева*. Радио России. Политический контроль советского радио. М., 2000.

[10] РГАЛИ. Ф. 645. оп. 1. Д. 373. Л. 61—96.

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] РГАЛИ. Ф. 2382. Оп. 1. Д. 211. Л. 1—7.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] Там же.

[17] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 373. Л. 133.

[18] РГАЛИ. Ф. 457. Оп. 1. Д. 24. Л. 1—40.

[19] РГАЛИ. Ф. 2382. Оп. 1. Д. 10. Л. 1—10.

[20] Радиодекада. 1931. № 1. С. 11—14.

[21] РГАЛИ. Ф. 2382. Оп. 1. Д. 41. Л. 24.

[22] Там же. Л. 25—26.

[23] РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Д. 91. Л. 1.

[24] См. об этом: *А. Шерель*. Рампа у микрофона. М., 1985.

[25] Авторы цикла «Необычайные похождения микрофона» — М. Цейтлин и Б. Яглинг. Эфир — 3 февраля 1946 г.

[26] РГАЛИ. Ф. 2965. Оп.1. Д. 40. Л. 21—37.

ВЛАДИМИР КОЛЯДА

АУДИОДОКУМЕНТЫ В КОММУНИКАЦИОННОЙ СРЕДЕ СССР 1920—30-х ГОДОВ

Фонодокументы появились в России в последней четверти XIX века в рамках мирового внедрения в практику новых средств коммуникации. В первые десятилетия XX века в нашей стране действовало более 20 фирм грамзаписи, выпускавших значительные по объемам тиражи грампластинок. Благодаря этому в довольно короткий срок грампластинки прочно вошли в быт самых широких слоев населения, чему способствовали доступные цены и рыночная активность производителей. Таким образом, к началу 1920-х гг. в стране было в обращении значительное количество грампластинок и имелось столь же внушительное число граммофонов и патефонов. Наличие такой традиции создавало благоприятные условия для использования грамзаписи в новых целях, поставленных Советской властью.

При изучении проблем коммуникационной среды СССР 1920—30-х гг. в отношении аудиоинформации необходимо учитывать целый ряд объективных и субъективных факторов, определявших ее специфику. Наличие вышеуказанной традиции, уровень техники того исторического периода, а также имеющиеся финансовые и производственные возможности сохраняли для грамзаписи приоритетные позиции до конца 1930-х гг. Радиовещание еще не приобрело такого масштаба и такой распространенности, чтобы составить грамзаписи альтернативу: если система радиовещания отстраивалась практически с нуля, то производство грампластинок было освоено и обеспечено материальной и кадровой базой. А главное — грампластинка к этому времени являлась привычным потребительским предметом. Поэтому она и привлекала естественное внимание государственных органов, ответственных в структуре советского государства за пропагандистскую деятельность. Нельзя забывать также и тот факт, что до конца 1930-х гг. к пластинке и патефону сохранялось отношение как к своего рода предмету престижа, показателю жизненного уровня — недаром в советское время они часто использовались при поощрении отличившихся работников, передовиков, победителей соревнования.

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОИЗВОДСТВА И ИНФРАСТРУКТУРЫ ГРАМЗАПИСИ

Первые десятилетия существования отечественной грамзаписи (до 1917 года) характеризуются полным отсутствием какого-либо государственного вмешательства в вопросы формирования репертуара, тиражных объемов, распро-

странения и т. п. Совсем иная ситуация возникла с первых дней Советской власти, когда основополагающим подходом к звукозаписи сразу и навсегда стал подход идеологический. Фонодокумент рассматривался как действенный инструмент агитационно-пропагандистской работы, на первый план выдвинулась его социально-политическая функция. С точки зрения большевиков такой подход нельзя не признать здравым и рациональным. Советская власть не могла пройти мимо столь мощного информационного фактора, каким являлось звучащее слово в период становления новой государственной идеологии и нового массового сознания в малограмотной стране, привычной, однако, к ставшим распространенными предметами быта граммофону и грампластинке.

Чтобы организовать издание новых пластинок, необходимо было разобраться с доставшимся в наследство аудиохозяйством, упорядочить его и преобразовать в новые формы. Студии грамзаписи и производственные предприятия были национализированы, руководство производством и распространением грампластинок, наряду с другими агитационными материалами, было возложено на Агентство ВЦИК по распространению печати (Центропечать) в структуре которого организовался специализированный отдел «Советская пластинка».

В части аудиопроизводства дело осложнялось крайней изношенностью основных фондов. Производственная база функционировала за счет имущества и оборудования дореволюционных фирм. Основной задачей при развитии данной отрасли стала реконструкция предприятий, что и было определено в качестве главного направления деятельности созданного в системе Наркомата тяжелой промышленности Государственного треста граммофонно-пластиночной промышленности («Грампласттрест»). В Постановлении Совнаркома СССР от 22 сентября 1933 года ставилась задача в ближайшие пять лет достигнуть объема выпуска пластинок в количестве 90 миллионов экземпляров[1]. Предполагалось в первую очередь обеспечить издание нового советского репертуара по всем жанровым группам. Официальная статистика утверждает, что плановое задание, конечно, перевыполнили, и за период 1934—1939 гг. было произведено около 200 миллионов экземпляров пластинок. Как бы то ни было, но с этого периода производство советских грамзаписей действительно пошло вперед заметными темпами.

При последующих реорганизациях управления промышленностью «Грампласттрест» менял подчиненность, но оставался основным руководящим органом в области грамзаписи. В те годы фабрики грампластинок занимались и изготовлением патефонов, которые выпускались также некоторыми машиностроительными заводами (например, Коломенским). Реализация всей этой продукции возлагалась на трест «Металлосбытширпотреб» Наркомата Общего машиностроения СССР[2].

В 1930-е гг. изданием грампластинок занимались и различные мелкие предприятия системы Наркомата местной промышленности, Промысловой кооперации, Радиокомитета, выпускавшие малотиражную продукцию. Тем не менее, общий объем таких пластинок достигал миллиона экземпляров в год. Сбыт их шел и через торговую сеть, и через обменные пункты, где за новые пластинки принимался бой старых дисков, пластмассовые изделия и

т. п. Конечно, содержание этих записей строго контролировалось: как правило, мелкие производители использовали матрицы, рассылаемые Грампласттрестом.

В небольшой своей части грампластинки, выпущенные Радиокомитетом, отличались использованием экспериментальной техники записи (например, электрозаписи), опытными материалами носителя, а иногда также и штучными объемами издания, рассчитанного лишь на потребности эфирного вещания.

Общим для всех перечисленных грампластинок было сравнительно невысокое качество, из-за чего изнашивались они гораздо быстрее промышленных и становились редкостью уже через несколько лет.

Парадокс советского аудиодела в 1920—30-е гг. заключался в том, что при всём идеологическом контроле грамзапись оставалась в ведении чисто промышленных ведомств, сохранялась традиция старых фирм, занимавшихся только производством. В то же время, в отличие от радиодела как динамично развивающейся сферы аудиомира, выпуск грампластинок даже формально не выходил из ведения государства. Если Акционерное общество «Радиопередача» хотя бы номинально считалось именно акционерным, то предприятия грамзаписи всегда оставались в структуре госпромышленности. Очевидно, одной из причин этого являлась специфика эпохи, в которую патефон и пластинка были наиболее распространенными и доступными средствами звуковой коммуникации, а следовательно, и более действенными в смысле воздействия на аудиторию. Этим объясняется внимание к модернизации и реконструкции материальной базы грамзаписи, выделение в этих целях значительных средств, благодаря чему в советской аудиопромышленности происходят заметные положительные изменения. Реконструкция Апрелевского завода, пуск в эксплуатацию нового Ногинского завода грампластинок, открытие Центрального дома звукозаписи значительно увеличили потенциал отрасли, что позволило Грампласттресту резко поднять тиражи продукции. Выросло и техническое качество пластинок, расширился и стал разнообразнее их ассортимент, всё реже использовались перепечатки со старых матриц.

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА

С началом производства советских грампластинок в этой сфере сложилась ситуация, сохранявшаяся на всём протяжении существования аудиодела в СССР. С одной стороны, грамзапись должна была выполнять вполне четкие идеологические функции, для чего массовыми тиражами издавались агитационные пластинки соответствующего содержания, распространявшиеся обычно в обязательном порядке, не принося предприятиям прибыли. С другой стороны, грампластинка всегда и везде традиционно является ходовым товаром, дающим неплохой доход, если ее содержание привлекает потребителя. А это требовало выпуска записей танцевального, популярного песенного и развлекательного репертуара, не всегда отвечавшего строгим цензурным нормам. То есть коммерческие издания должны были, в принципе, окупать затраты на издания политические, чего никогда так и не удалось достичь, хотя со временем финансовая сторона дела занимала в структуре грамзапи-

си всё большее место. Особую актуальность эта проблема приобрела с переходом советского хозяйства на трестовую систему, предполагавшую в идеале внедрение экономических методов и введение основ хозрасчета в деятельность промышленных предприятий.

Если обратиться к статистической характеристике репертуара грамзаписи 1930-х гг., то его структура выглядит следующим образом: общественно-политические записи — 27,9%, классическая музыка — 11,4%, народное искусство («искусство народов СССР») — 23,6%, симфоническая и инструментальная музыка — 7,1%, «советская песня» и легкая музыка — 24,3%, литературно-драматические записи — 2,2%, учебные и детские — 3,5 %[3]. Забегая вперед, следует отметить, что такое соотношение жанровых групп мало изменилось и через 50 лет. В начале 1980-х гг. у фирмы «Мелодия» оно выглядит так: общественно-политические записи — 27,9 %, классическая музыка — 14,8%, народное искусство — 23,6%, «советская песня» и легкая музыка — 24,8%, литературно-драматические записи — 2,6%, детские — 5,9%. Подобная стабильность в первую очередь иллюстрирует постоянство отвечавших вполне определенным идеологическим установкам принципов формирования репертуара грамзаписи.

В то же время стабильность статистики по жанровым группам не означает постоянства их внутреннего наполнения. Изменения происходили как естественным путем, так и под влиянием конъюнктурных моментов. В этом четко прослеживается связь фонодокументов с историческими реалиями: только в конкретных, узко ограниченных хронологических рамках могли издаваться пластинки с «Маршем интербригад» или «Прощальной песенкой львовского джаза», никогда впоследствии не переиздававшиеся.

ГРАМПЛАСТИНКА КАК «ГОЛОС ВЛАСТИ»

В документах о создании отдела «Советская пластинка» особо подчеркивалось, что «использование граммофона в целях государственной пропаганды коммунизма среди широких пролетарских масс Советской Республики является насущной потребностью переживаемого исторического времени»[4]. Основной задачей Отдела называлась «главным образом специальная запись речей выдающихся политических ораторов, наигрывание новых революционных гимнов, песен, оркестровых и сольных музыкальных произведений пролетарских поэтов и писателей и т. д., распространение граммофонов и пластинок к ним с речами вождей пролетарской революции и коммунизма».

Для активизации работы по записи выступлений видных деятелей революции потребовалось специальное категорическое распоряжение В. И. Ленина, после чего в бывшей московской студии «Метрополь Рекорд» произвели запись выступлений самого В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого, А. В. Луначарского, Н. И. Подвойского, А. М. Коллонтай, М. И. Калинина, Л. Б. Каменева, Н. И. Бухарина, Г. Е. Зиновьева, Н. В. Крыленко, К. Цеткин[5]. Эти записи делались, в общем, спонтанно, по содержанию они были нацелены на разъяснение самых актуальных вопросов текущего момента. Данные грампластинки распространялись по сети политорганов. О том, какое значение придава-

лось этому делу, свидетельствует тот факт, что в период гражданской войны в каждом красноармейском агитационном подразделении предписывалось иметь граммофон или патефон с комплектом соответствующих пластинок.

Характерно, что на силу воздействия звучащего слова рассчитывали не только в политической пропаганде. Например, записи бесед тогдашнего наркома здравоохранения Н. Семашко посвящены проблемам санитарии, гигиены, борьбы с заразными болезнями.

Со временем перечисленные выше записи превратились в своеобразные раритеты, т.к. в силу известных причин большинство из них не переиздавалось. Исключение, естественно, составляли лишь записи В. И. Ленина, но и среди них переиздания распределялись далеко неравномерно.

С рубежа 1920—30-х гг. выпуск речевых грампластинок четко привязывался к определенным историческим или политическим событиям. Примером служат выступления участников полярных экспедиций и исследований, авиационных перелетов — в центре внимания грамзаписи стоят те факты, которым придавалось особое государственное значение и вокруг которых разворачивались идеологические кампании. В середине 1930-х гг. была издана серия выступлений видных партийных деятелей, посвященная принятию новой Конституции СССР. В качестве исторического источника эти грампластинки интересны не только содержанием, но и персоналиями, состав которых отражает процесс смены правящей элиты и ее окружения. Этот аспект представляет грамзапись в качестве весьма своеобразного и по-своему уникального для потомков источника, поскольку в ней цензурный контроль (в частности, и персонального характера) был еще строже, чем в периодике или электронных СМИ. Этот контроль, кстати, распространялся не только на новые издания, но был обращен и в прошлое — записи репрессированных лиц изымались из оборота и уничтожались.

В 1930-е гг. советская грамзапись становится действительно советской не только по формальным признакам: складывается ее репертуар, совершенно новый и по структуре, и по содержанию. Особое место в нём занимают грампластинки с речами В. И. Ленина, переиздававшиеся практически регулярно. До 1953 года столь же постоянно выпускались и записи выступлений И. В. Сталина. Персональный же состав руководящих партийных и государственных деятелей, чьи речи издавались в звуке, менялся в соответствии с моментом: В. М. Молотов, К. Е. Ворошилов, С. М. Киров, Г. К. Орджоникидзе, А. Я. Вышинский, Л. М. Каганович, М. И. Калинин... Из всех них ветераном звукозаписи по хронологическому постоянству сумел стать лишь последний.

ГРАМЗАПИСЬ НА СЛУЖБЕ «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

Политическая публицистика занимала, конечно, лишь часть репертуара советской грамзаписи. Не менее пристальное внимание обращалось и на издания художественных произведений, хотя здесь были свои проблемы. От прежних фирм грамзаписи остались значительные массивы матриц, сконцентрированные на складах национализированных предприятий. Прежде чем использовать их в новом производстве, необходимо было провести не только

элементарную инвентаризацию, но и разобраться с идеологическими моментами их содержания, на что обращалось первоочередное внимание.

В этом смысле интересен процесс подобной проработки многочисленных записей народных песен — жанра, пользовавшегося большим спросом в прежний период. Этот процесс был направлен на формирование совершенно нового репертуара в указанном секторе. Если раньше исполнители записывали реальную народную музыку, то теперь всё большую долю в тиражах занимали произведения, призванные стать народными и вытеснить прежний репертуар. На эти грампластинки возлагалась задача формирования нового народного искусства, которое соответствовало бы идеологическим установкам. Например, в качестве обязательной звучала тема тяжелой жизни народа в царское время и, как контраст, провозглашалось начало счастливой эры (песни «Замучен тяжелой неволей», «Смело, друзья, не теряйте», «Сбейте оковы», «Смычка города и деревни», «Даешь мотор»). Характерно, что на этикетках таких пластинок авторство, как правило, не указывалось — очевидно, для того, чтобы подчеркнуть именно народный, фольклорный характер записанных произведений, которые, конечно, были написаны профессиональными авторами.

Что касается прежних записей, то их оценка была очень строгой: старые оригиналы проходили самый жесткий цензурный отбор и по содержанию, и по персоналиям авторов и исполнителей. О критериях, применявшихся в процессе такого отбора, красноречиво свидетельствует один из списков грампластинок, подлежавших изъятию из продажи и запрещенных к переизданию Комиссией по контролю граммофонного репертуара[6]. Романс «Выхожу один я на дорогу» запрещен как «пьеса мистического содержания»; романс «Пара гнедых» — «воспроизводит затхлый быт прошлого с его отношением к женщине как к орудию наслаждения»; народные песни «Возле реченьки», «Вечор поздно из лесочка», «Как-то осенью» изымались как песни «крепостнического характера». Запрещались все без исключения записи Плевицкой по той причине, что «напетое ею не представляет художественной ценности, сама она в свое время была выдвинута в знаменитости и разрекламирована монархистами, а деятельность ее в эмиграции носит явно черносотенный характер». В отношении к классике оценки были столь же категоричны: большинство произведений не устраивало идеологов комиссии по причине того же «крепостнического характера» или «монархических настроений».

С конца 1920-х гг. постепенно начинается производство новых оригинальных записей. В первую очередь это, конечно, были революционные песни и марши («Смело, товарищи, в ногу», «Вихри враждебные», «Кузнецы» и др.). В целом репертуар «истинно» советской грамзаписи сформировался примерно к началу 1930-х гг., когда в сфере искусства определились эстетические ориентиры и установки, выработалась ясно обозначенная государственная руководящая линия. Период поисков, экспериментов, метаний, теорий о новом революционном искусстве, столь полно отраженный в литературе «двадцатых», прошел мимо грамзаписи. С одной стороны, это объясняется состоянием ее производственной сферы, чисто технически не позволявшей оперативно реагировать на появление новых по форме и содержанию произведений. С другой стороны, цензурный контроль сужал возможности экспериментирования в области содержания грамзаписей. Главным же, скорее

всего, было то, что массовая аудитория как основной потребитель звуковой продукции мало интересовалась авангардными теориями и течениями, и ее естественный консерватизм был лишним поводом для обоснования официальной идеологической линии.

Принципы социалистического реализма, ставшего основой советского искусства, четко прорисовываются в содержании советских грампластинок массового производства. По этим принципам формировался классический репертуар, на них базировалась «советская песня» и массовая музыка, им следовали при записи литературно-драматических произведений. Даже народное искусство предстает в этих грамзаписях не таким, каким оно было реально, а таким, каким оно должно было быть в социалистическом обществе. Национальные черты здесь если и проявляются, то лишь в музыкальном ряду, тексты же — сугубо советские, конечно, с приправой местного колорита: на юге — «хата побеленная», в Азии — «горный аул», но везде — счастливая и, как правило, колхозная жизнь. Преобладают псевдонародные стилизации, призванные сформировать новый репертуар в этом жанре. Красноречивы сами названия — «Колхозная», «Колхозная песня о Москве», «О летчиках», «Дальневосточная пограничная», «Песня о Красной армии», «Сталинская Конституция», «Колхозные частушки», «Песня о Кирове». На этикетках этих пластинок, как и прежде, обычно указывается: «музыка и слова народные» — что, конечно, весьма сомнительно.

В наиболее тиражном секторе репертуара грамзаписи новым явлением стала «советская песня». Основное ее отличие — в четкой функциональной заданности содержания, призванного формировать новую советскую массовую эстетику. Запоминающиеся и легко воспроизводимые мелодии и тексты гораздо успешнее закладывали в сознание те формулы, установки и штампы, которые средствами пропаганды внедрялись медленнее и не столь эффективно. Песня при частом и даже чисто случайном прослушивании усваивается в этом смысле гораздо проще и не вызывает отторжения. В целом жанр «советской песни» представляет собой реальный симбиоз искусства и пропаганды. Грампластинки с такими записями являются своеобразным и показательным источником по истории формирования массового эстетического пространства и советской социальной психологии как в художественном, так и в политическом плане. Эти грампластинки были призваны вытеснить из информационного и бытового оборота популярную песню прежних лет, не отвечавшую новой идеологии.

Конечно, в тот период обязательную часть любого песенного репертуара составляли песни о Сталине. Они издавались на всех существующих языках народов СССР. Интересно, что песен о Ленине, при всём официозном преклонении перед ним, издавалось всё же меньше.

Столь же обязательную группу составляли записи песен о Родине, о Советском Союзе, со столь же обязательным исполнением их на национальных языках и в национальном стиле, а также военно-патриотический репертуар. Милитаризация сознания достигалась и через издание грампластинок с такими песнями, как «Красноармейская», «Если завтра война», «Винтовка», «Бейте с неба, самолеты», «О военном комиссаре», «Песня призывника», «Морская пограничная», «Песня молодых бойцов», «Стрелковая заозерная», «Письмо по-

граничника», «Едем, братцы, призываться»... А если учесть, что такие сюжеты звучали и во многих других, даже лирических песнях, то функцию грампластинки по воспитанию советских людей во вполне определенном духе трудно переоценить. Такая тенденция характерна не только для 1930-х гг., с той поры она стала традицией отечественной грамзаписи.

В песнях вышеуказанной жанровой группы оперативно отражаются все важнейшие события того времени. С совершенно конкретными фактами связано издание пластинок с записями песен «Северный Полюс», «Песня о папанинцах», «Прощай, папанинская льдина», «Московское метро», «Марш хетагуровок», «Сталинский закон», «Страна выбирает», «Наша депутатка». В песнях о военных конфликтах обязательно присутствуют враги, которые терпят сокрушительное поражение, причем враг бывает как точно обозначенным («самураи»), так и обобщенным («вражья стая»). В тексты песен включаются лозунги дня («малой кровью, могучим ударом», «чужой земли мы не хотим ни пяди, но и своей вершка не отдадим»), врагу противостоит «наш» герой — пограничник, танкист, краснофлотец, пионер, путевой обходчик, который всегда безымянен. Персонифицировались героические фигуры только высших деятелей, чаще всего — К. Е. Ворошилова, М. И. Калинина, Л. М. Кагановича. Правда, упоминание некоторых имен порой предопределяло короткую жизнь записи (как, например, «Песня бойцов НКВД» со словами «Мы свою страну Советов по-ежовски сторожим»). Долгожителем в этом отношении (как и в буквальном смысле слова) стал С. М. Буденный — знаковая фигура советской песни на долгие десятилетия.

Грамзаписи советской песни дают обширный и своеобразный материал для изучения столь сложного явления, как преломление исторических событий в художественных формах, взаимовлияние искусства и общественного сознания. В то же время, говоря о пластинках советской песни, бессмысленно сужать тему только до ее социально-политических функций. Гражданственность здесь переплеталась с лирикой, дидактика — с душевностью, агитка — с человечностью. Массовые пластинки 1930-х гг. представляют собой столь же сложное явление, какой была жизнь людей того времени и общественная атмосфера. Нельзя не учитывать и жесточайшие цензурные условия в издании грамзаписей. Очевидно, в ту пору существовали и звучали другие песни, другие темы, но из-за отсутствия возможности их запечатления звукозаписью они так и остались в устной традиции и со временем ушли из памяти. На это, собственно, и была направлена вся пропаганда советской песни, предназначавшаяся для создания новой массовой советской эстетической среды путем вытеснения из звукового поля песен прежних лет. Для выполнения этой задачи идеологическая система использовала все возможные каналы. Грампластинка играла здесь большую роль еще и в силу индивидуальности ее прослушивания. Радиовещание тех лет было по форме своей более коллективным, трансляционные точки устанавливались в клубах, агитпунктах, красных уголках, городских площадях. Патефон же оставался бытовым прибором, слушатель в принципе мог сам выбирать грампластинки по своему вкусу. Другое дело, что в этом выборе он был ограничен предложением производителей грамзаписи, продукция которых жестко регламентировалась

цензурными органами. Перефразируя известное высказывание Генри Форда, можно сказать, что советский человек мог выбрать любую пластинку, если эта пластинка была предназначена ему свыше.

Основное требование к советской песне заключалось в придании ей запоминающейся музыкальной формы, отличавшейся оптимизмом и зачастую бравурно маршевой мелодией. В текстах главное внимание обращалось не столько на художественные достоинства, сколько на «правильное» содержание. Внедрение же новых песен в общественную среду обеспечивалось целым комплексом мер. Тиражи грампластинок с такими произведениями значительно превосходили все остальные жанровые группы. Эти же песни постоянно звучали в радиоэфире как в живом исполнении, так и в грамзаписи. Они включались в обязательный репертуар клубного, концертного, эстрадного и кружкового исполнения. Ими озвучивались массовые мероприятия, они же публиковались в многочисленных песенниках тех лет.

В деле популяризации советской песни тесно смыкались грамзапись и кинематограф. Ставшая обязательной принадлежностью новых советских кинофильмов, песня оперативно издавалась на грампластинках. А существовавшая в 1930-е гг. ленинградская Киностудия малых форм выпускала в широкий прокат так называемые «фильмы-песни» — некое подобие музыкальных киноклипов, в которых песни иллюстрировались подходящими по смыслу фрагментами хроникальных и художественных фильмов. Благодаря всем этим мерам, советская песня в весьма сжатые сроки становится неотъемлемой частью общественного сознания, входит в историческую канву, превращаясь в каком-то смысле в символ времени.

Столь явная идеологическая функция не должна, тем не менее, заслонять художественные достоинства лучших произведений этого жанра. Нельзя забывать и о том, что любое из этих произведений, как и все они вместе, являются своеобразным историческим свидетельством, характеризующим картину эпохи. Тем более, что в данном жанре работали многие авторы и исполнители, занявшие по праву видное место в истории отечественной культуры, чьему таланту советская песня обязана своей истинно всенародной популярностью. С этим жанром в отечественное искусство вошла плеяда артистов, чье творчество, несмотря на все нюансы, стало заметным явлением советской культуры — во многом благодаря звукозаписи, запечатлевшей их произведения и придавшей им массовый характер.

Кроме песни, обновление репертуара затронуло записи классической музыки и голосов «мастеров искусств». В конце 1920-х гг. было выпущено около десяти пластинок со злободневными стихотворениями и сатирическими куплетами в исполнении Демьяна Бедного: «Благословение труда», «Под знамя правды», «За буквари», «Попы-трутни», «Поповская камаринская», «Титлодырь» и др. Известный чтец Б. Борисов записывал грампластинки агитационного содержания: «Долой безграмотность», «Перед крещением», «Кто ты, красноармеец», «Торжественное обещание красноармейца».

В оркестровом репертуаре всё большее место занимали новые записи, при перепечатке же старых меняли их названия. Так, марш Преображенского полка стал «Торжественным маршем», марш семеновцев — «Походным мар-

шем». В инструментальной и танцевальной музыке до начала 1930-х гг. преобладали перепечатки грампластинок со старых оригиналов, естественно — после серьезного цензурного просеивания. Это касается и вокальных произведений, где звучат голоса всё тех же исполнителей отсортированных произведений прежних лет. Переиздавалась и классическая музыка, хотя в этот период объемы выпуска пластинок этого жанра заметно сократились.

Перепечатки со старых граммо(сигиналов) вообще постепенно исчезают из практики советской грамзаписи, они издаются лишь в единичных случаях, когда выпускаются пластинки российских выдающихся исполнителей прошлого или зарубежных корифеев оперы. Творчество советских исполнителей было запечатлено на новых записях, состав же произведений остается неизменным: большую часть составляет русская классика. Нового советского репертуара в этом жанре еще не было, только что появившиеся оперы «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Щорс», «Броненосец «Потемкин», «Пограничники» являлись реализацией политического заказа и по художественному уровню не могли сравниться с оперой XIX века. Вообще, классика не являлась для идеологических органов столь важным делом в реализации их задач: круг потребителей таких пластинок был узким, квалифицированный в этом жанре слушатель имел сформировавшийся интерес и вкус и скорее готов был сохранять старые пластинки, чем приобретать новые. В историческом аспекте записи классики тех лет представляют наибольший интерес в качестве источника по истории отечественного вокала, так как дают обширный сравнительный материал в устоявшемся круге произведений.

Нельзя не отметить и еще один своеобразный момент. Хотя далеко не вся музыкальная классика входила в утвержденный к сценическому исполнению советский репертуар, запись отдельных частей, партий и опусов, никогда не звучавших со сцены, всё же практиковалась.

Пластинки с записями танцевальной и развлекательной музыки издавались значительными тиражами, для которых характерен разнообразный видовой диапазон — вальсы, польки, фокстроты, блюзы, румбы, танго, уанстепы, квикстепы соседствовали с плясовыми, краковяками, мазурками. Эти мелодии часто исполнялись и ансамблями оперных театров. Интересно, что при всей официальной критике «цыганщины» цыганские песни, романсы и танцы в грамзаписи этого периода представлены довольно широко. Очевидно, совсем не реагировать на потребительский спрос было невозможно, пластинки всё же издавались для продажи.

Воспитательно-педагогическая функция грампластинки, развиваемая в русле государственной линии, четко проявляется в росте продукции для детей и юношества. По структуре репертуара эти издания четко повторяют в сжатом виде общую структуру советской грамзаписи 1930-х гг. В историческом плане здесь наиболее интересны пластинки с записями песен и литературно-драматических произведений.

В детской песне идеологическая направленность сконцентрирована в крайней степени: большинство составляют песни о Сталине, пионерии, комсомоле, преобладает военно-патриотическая тематика, мелодии в основным бравурные, маршевые, легко запоминающиеся. В детско-юношеском музыкаль-

ном репертуаре значительное место занимают записи чисто учебного характера, предназначенные для ознакомления школьников с произведениями, входящими в программный круг обязательного знания. Грампластинки этой группы полностью являлись новой продукцией, записанной специально для педагогических целей.

Литературно-драматические записи 1930-х гг. представлены в основном чтением фрагментов произведений Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького, Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. В. Маяковского, отдельными сценами из спектаклей МХАТа и Малого театра. Здесь звучат голоса ведущих драматических актеров того периода, что придает значительной части данных грампластинок и мемориальное значение.

В оркестровой и инструментальной музыке изменения коснулись и содержательной, и исполнительской сферы. Тематика записей отражает дух и требования времени, о чём свидетельствуют такие названия, как «Героям Хасана», «Московские пионеры», «Герой труда», «Краснознаменный комсомол», «Красная Москва» — по жанру здесь преобладают марши.

ГРАМЗАПИСЬ И РАДИО. ПРОБЛЕМЫ МАССОВОГО ВОСПРИЯТИЯ АУДИО-МЕДИА

В 1920-е гг. грампластинка широко применялась для обеспечения эфирного вещания, так как далеко не всегда имелась возможность прямой передачи художественных программ с микрофона радиостудии. Лишь изредка в практике радиовещания использовались системы оперативной записи звука на кинопленку (оптические и механические), но из-за сложности технического процесса они так и остались принадлежностью сугубо профессиональной сферы. Если заранее предполагалось дальнейшее частое использование таких записей, то они, как правило, перезаписывались на грампластинку. Для фиксации наиболее важных общественно-политических событий — репортажей о праздничных мероприятиях на Красной площади Москвы, митингов и торжественных собраний по знаменательным датам или событиям, выступлений отдельных партийно-государственных деятелей — применялась запись на кинопленку. Историческая ценность этих фонодокументов заключается в первую очередь в их уникальности как звукового свидетельства. Они дополняют тематический диапазон звуковых источников данного хронологического периода информацией, выполнявшей агитационно-пропагандистские задачи, что целиком и полностью определяло и их содержание.

Именно в 1930-е гг. четко и однозначно определились место и функции советского фонодокумента в общественной системе. При этом основным по распространенности и доступности носителем информации была грампластинка, привычная и популярная среди самых широких слоев населения. В этом смысле тогдашние масштабы радиовещания не идут в сравнение с возможностями грамзаписи, тем более, что пластинка, как отмечалось выше, в значительной мере использовалась для обеспечения вещания.

Различие между грамзаписью и радиовещанием в то время в специфических условиях нашей страны состояло в том, что радио являлось более кол-

лективным средством коммуникации и агитации. При этом долгое время преобладало не эфирное, а сетевое (проводное) радиовещание, до конца 1930-х гг. имевшее в основном общественный характер трансляции. При крайне малом количестве радиоприемников у населения основным местом прослушивания радиопередач были клубы, агитпункты, «красные уголки» или же просто городские улицы и площади с наибольшим скоплением населения. Одним из первых примеров подобной формы радиовещания является организация в ноябре 1923 года массового прослушивания передачи на Дворцовой площади в Петрограде. Сорокаминутный сеанс вызвал огромный резонанс в аудитории не столько содержанием, сколько самим фактом звучания «живых голосов». Для 1920-х гг. весьма характерным является именно такое восприятие радиопередач; лишь с расширением сферы вещания оно становилось всё более привычным и превращалось в фактор реального воздействия на аудиторию. По воспоминаниям современников, эмоциональная сторона восприятия радиопередач в те годы была сверхэффективной, что лишний раз подтверждает действенность звуковой информации.

О степени влияния пластинки на массовое сознание говорить сложно, поскольку сфера эта наиболее сложна для исследования, в том числе и из-за отсутствия сведений социологического характера. Можно, однако, предположить, что это влияние было весьма действенным. Старые пластинки постепенно сходили на нет, сохраняясь лишь в отдельных коллекциях узкого круга знатоков. Кроме чисто временных факторов, этому помогали и обменные кампании, когда за бой старых дисков выдавали новые пластинки — конечно, с новыми записями. Импорта грампластинок не существовало, радиоприемник был редкостью, трансляционное вещание после короткого относительно «свободного» периода середины 1920-х гг. также функционировало в строго определенных рамках.

Говоря об аудиоагитации тех лет, нельзя не учитывать и разрыва в обеспеченности средствами радиовещания между столицами, крупными промышленными центрами и провинцией, сельскими районами и т. п. В этом аспекте грампластинка являлась более доступным и массовым средством коммуникации и идеологического воздействия на аудиторию.

Типизация и регламентация звуковой информации к началу 1930-х гг. приобрела вполне законченную форму, полностью реализованную в рамках политических требований системы. В сфере государственной идеологии грампластинка выполняла важную задачу создания новой мифологии отечественной истории и новой массовой культуры. Этому служили не только публицистические, но и музыкальные (песенные) аудиоиздания, причем вторые даже в большей мере как обладающие значительным эффектом при систематическом прослушивании массовой аудиторией. Всё, что выпадало из этого строго регламентированного потока, оставалось на уровне устного распространения и постепенно исчезало из исторической памяти.

Роль грамзаписи в процессе формирования массового сознания советских людей трудно переоценить, поскольку она использовалась по разнонаправленным каналам в едином, четко определенном направлении. Сохранившиеся в Российском государственном архиве фонодокументов массивы грам-

пластинок изучаемого периода позволяют с весьма большой долей достоверности реконструировать содержательное наполнение советского аудиомира тех лет. Эти комплексы источников интересны тематической направленностью, дающей четкие представления об общественной психологии тогдашнего общества, точнее, о целевых задачах, стоявших перед органами, предназначенными для формирования этой психологии.

Необходимо отметить тот факт, что при имевшейся технике звукозаписи практически не существовало альтернативы официально изданным аудиодокументам: государственные организации являлись единственным и монопольным источником аудиоинформации, что не могло не сказаться на характеристиках общественной идеологической и эстетической среды, которая целиком находилась в сфере так называемой «технической пропаганды». Можно с известной долей уверенности говорить о действенности этого агитационного инструмента, учитывая процессы, протекающие в области общественной психологии в стране по настоящее время. Необходимо принимать во внимание и монопольное положение официальной аудиоагитации в СССР того времени: радиоприемник, да еще способный принимать иновещание, был редкостью, вещание по содержанию не отличалось от грамзаписи и потребитель звуковой информации мог получать только то, что производилось государственными СМИ. К этому добавлялись изданные на грампластинках песни из кинофильмов, получавшие самую широкую популярность.

Поэтому в сфере государственной идеологии грампластинка выполняла важную задачу создания нового общественного сознания, новой эстетической среды, новой мифологии отечественной истории, новой массовой культуры. Конечно, фонодокументы лишь отражали процессы, происходившие в советском обществе рассматриваемого исторического периода, и в этом аспекте грампластинка предстает в качестве ценного и информативного исторического источника, содержащего целый пласт разноаспектных сведений, характеризующих определенный этап развития страны.

---

[1] См.: Собрание законов и распоряжений Советского правительства. Отд. 1. М., 1933. № 62. С. 372.

[2] См.: *Е. Регирер*. Граммофонная пластинка. М.; Л., 1940. С. 706—707.

[3] Здесь и ниже источник статистики: *В. Коляда*. Граммофонная пластинка — разновидность документов отечественной истории //Археографический ежегодник за 1993 г. М., 1995. С. 39.

[4] Здесь и ниже: Звуковой архив. Обзор фондов Российского государственного архива фонодокументов. Ч. 1—2. М., 2001. С. 7.

[5] См.: *А. Белкин*. Слушаем Владимира Ильича. О грамзаписях речей В. И. Ленина. М., 1982. С. 12—18.

[6] Здесь и ниже: Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. Р-6903. Оп. 7. Д. 564. Л. 86—87.

АННА НОВИКОВА

СТАНОВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ МАСКИ «СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК» В РАДИОТЕАТРЕ И РАДИОПУБЛИЦИСТИКЕ 1920—30-х гг.

Исторический период, обозначенный нами в заглавии работы, охватывает два совершенно разных этапа в истории российского искусства. На границе этих десятилетий пролегла пропасть, казалось, навсегда отделившая СССР от цивилизованного человечества и прервавшая логику развития русской культуры.

В искусстве 1920-х гг. продолжалось инерционное действие могучей волны начала XX века. Традиционные искусства — литература, театр, изобразительное искусство и т. д., а также только нарождающиеся технические искусства — кинематограф и радио — старательно определяли свое место в новом мире, возникающем вследствие технологической революции. Политические катаклизмы казались тогда вовсе не помехой, а логическим продолжением изменений, происходивших во всех областях жизни: бурная эпоха 1917—1922 гг. давала плодотворную эмоциональную почву для развития искусств.

Кроме того, благоприятным фактором были внутрипартийные споры, занимавшие внимание партийных вождей. Они не давали до поры выработать единую, точную линию «обуздания» культуры. В результате изобразительное искусство, театр, кино, литература имели в 1920-е гг. такую возможность развития, какой позднее они не будут иметь долгие годы.

Для радиовещания, делавшего в тот период первые шаги, это было большим подарком судьбы. Осознание выразительных возможностей и творческого потенциала нового вида искусства (каким радио тогда считали многие) проходило в еще вполне вольные годы. Радио как вид творческой деятельности привлекало многих замечательных мастеров театра, литературы, публицистики — Пастернака, Мандельштама, Маяковского, Качалова, Мейерхольда, Коонен и др. Благодаря им и многим другим в течение 1920-х — начале 1930-х гг. успела сложиться советская школа радиоискусства.

После перелома конца 1920-х творческий подъем художественной мысли на радио стал затухать и к середине 1930-х сошел на нет. Радио стало главным идеологическим инструментом в деле воспитания масс. Но сделанного художниками уже нельзя было отменить: брошенное ими семя пробивалось, прорастало в образовавшихся «щелях» много десятилетий спустя.

Примером судьбы интеллигента старой закалки на радио может служить творческая биография режиссера Малого театра, первого художественного руководителя Всесоюзного радио Николая Осиповича Волконского. В 1925 году он написал радиопьесу «Вечер у Марии Волконской» и сам поставил ее

на радио к столетию восстания декабристов на Сенатской площади. В основу пьесы он положил «Записки княгини М. Н. Волконской», превратив их в разговор за чаем, который происходит в ссыльном доме Волконской перед отъездом на новое место поселения. В холодной каторжной Сибири княгиня и ее друзья вспоминают Петербург и то время, когда молодые генералы 1812 года еще только собирались поднять войска против царя. Вслед за ходом мысли персонажей в Петербург переносится и действие спектакля.

В постановке было использовано много музыки: это и вальс Грибоедова, и марш лейб-гвардии Его Величества Измайловского полка, и пасторальная баркарола, и сухой треск барабанов, сопровождавший издевательски любезный голос Николая I. Однако отсутствовало какое-либо шумовое оформление, даже на бытовом уровне — не было ни звука шагов, ни хлопанья дверей, ни цокота копыт.

К сожалению, не только запись, которой в таких случаях не делали, но и текст этой пьесы нам недоступны. Хотя говорить о том, что последний точно не сохранился, тоже нет оснований. По воспоминаниям современников, пьеса была безусловной творческой удачей. В ней соединились и профессиональные знания и опыт, наработанные в театре, и личное отношение к теме (по всей видимости, М. Н. Волконская была родственницей постановщика, и говорил он не о посторонних людях, а рассказывал историю своего рода). Но эта же причина, которая сделала работу большой удачей режиссера, заставила его спустя всего пять лет «забыть» о ней. В 1930-е гг. упоминание о дворянских корнях могло стоить не только карьеры, но и жизни. А ведь эта постановка, при всех ее художественных заслугах, в целом была в русле общей культурной политики партии. Она могла восприниматься как часть большого плана по вычленению из истории России эпизодов, которые готовили революцию 1917 года. Декабристы вполне подходили на роль предшественников, подготавливавших победу большевиков. И образ царя Николая I, и озвученное отношение декабристов к существовавшему режиму укладывались в рамки официальной истории.

И тем не менее в автобиографии 1932 года Волконский напишет, что его первым опытом работы на радио была подготовленная к Октябрьской годовщине специальная постановка «Десяти дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида. По-видимому, свободолюбие воспоминаний М. Н. Волконской пробивалось сквозь строчки и могло показаться слишком опасным в годы ужесточавшейся несвободы.

Однако всё это не настолько пугало художников, чтобы заставить их прекратить творческий поиск — ведь радио позволяло экспериментировать над созданием новых форм в искусстве. Работы Волконского представляли очень разные жанры: мелодрама «Завод» по Камиллу Лемонье, очерк журналиста и ученого Г. Гаузнера «Путешествие по Японии», патетическая поэма «1905 год» по Б. Пастернаку и радиоспектакль «Днипрельстан» по пьесе А. Афиногенова. Волконский вводил в свои постановки шумы и звуки, но критики за каждым тоном искали классовый подтекст, что очень осложняло работу.

Режиссер иногда брался за заведомо слабый материал, и ему удавалось сделать на этой основе что-то интересное, то, что могли оценить не только

дилетанты, но и люди со вкусом. Такой была, например, мелодрама «Завод». Примитивная по содержанию, она рассказывала о взрыве на заводе в Бельгии в 1870-е гг. и о вспышке негодования у рабочих в связи с этим. Но подбор актеров и способность режиссера ставить перед ними неожиданные художественные задачи выручали его, давая возможность сделать постановку убедительной. Почти плакатные образы рабочих и хозяина завода в постановке представали не условными масками, а живыми людьми. Режиссер добивался от актеров проникновения в характеры и психологической достоверности. Благодаря такому опыту в советском эфире прочно обосновалась мелодрама, которую до этого считали жанром, не подходившим для советского человека.

Еще одной существенной заслугой Н. О. Волконского следует считать то, что он стал родоначальником документальной радиодрамы, отличающейся от традиционной «исторической пьесы» прежде всего тем, что в ней не разрушается структура положенного в основу документа, не меняется содержание и стиль. К сожалению, в советскую эпоху именно на документальный радиотеатр была парадоксальным образом возложена задача фальсификации многих событий, исторически достоверное изображение которых не устраивало руководство страны. Уже в начале 1930-х гг. появилась тенденция имитировать документальную основу радиодрамы, подменяя анализ поступков конкретных людей описанием поведения неких «типических персонажей», олицетворявших ту или иную классовую позицию.

К числу таких классово ориентированных работ принадлежит бывшая чрезвычайно популярной в 1930-е гг. радиопьеса А. Афиногенова «Днипрельстан». Любопытно, что у большинства персонажей этого творения не было собственных имен и фамилий, пусть даже вымышленных, а была лишь четко сформулированная социальная, возрастная, профессиональная и национальная принадлежность. Так имитировалось «многоголосье народных масс». По ходу спектакля проходила «перековка» несознательных крестьян и мастеровых, привыкших трудиться в составе традиционной артели и подчиняться воле старосты, в квалифицированных советских рабочих. Безымянные персонажи, вначале размышлявшие по-старому и страшащиеся всех нововведений, постепенно становились сознательными строителями социализма.

Будучи художественным руководителем радио, Волконский не мог преградить этой пьесе путь в эфир, хотя, безусловно, понимал всю «ценность» этого творения партийной пропаганды. Он вынужден был выполнять идеологический заказ. Впрочем, терпимость, успешная и политически вполне насыщенная работа не смогли оградить Н. О. Волконского от нападок критики. В конце 1931 года пресса обвинила режиссера в переносе буржуазных канонов на советскую «радиопочву». Его упрекали в том, что радиослушатели были введены в дом японца-буржуа, а не рабочего или крестьянина («Путешествие по Японии»), в показе разлагающейся Европы («Последние новости Берлина») и даже в том, что в «Днипрельстане» под видом демонстрации социалистического строительства он осуществляет теорию о мирном врастании фокстротов в социализм, используя дешевую музыку шантанов и кабаков[1]. В результате Волконский вынужден был покинуть радиостудию. Он писал пьесы, за-

нимался общественной деятельностью в профсоюзе работников искусств, помогал молодым коллегам. А через 14 лет умер, так и не сумев окончательно оправиться от того, что «попал под колеса истории». Впрочем, его судьба может показаться весьма благополучной по сравнению с другими его коллегами.

Интеллигенты, ринувшиеся помогать советской власти обустраивать новую социалистическую культуру, очень быстро почувствовали не только всю тщету своих усилий, но и почти открытую враждебность ставленников партаппарата. Об опасности, грозящей культуре, пишет в те дни Евгений Замятин: «Мы пережили эпоху подавления масс, мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс»[2]. Писатель Вересаев свидетельствует о том же: «Общий стон стоит почти по всему фронту современной русской литературы. Мы не можем быть сами собой. Нашу художественную совесть всё время насилуют. Наше творчество всё больше становится двухэтажным — одно мы пишем для себя, — другое для печати»[3].

Но если бы дело было только в партийном давлении! Идеологи в своих выпадах против художников дореволюционной закалки опирались на молчаливую или активную поддержку широких народных масс. Население страны, где большинство не умело ни читать, ни писать, уже волею этого обстоятельства было ориентировано на примитивные ассоциации в искусстве, вкусовщину и априорность суждений. Вот выдержки из писем, приходивших в адрес Радиокомитета: «Почему это раньше буржуазия могла слушать цыганские пляски и песни, а нам нельзя — мы что, хуже? Или мы не трудимся на ниве всеобщего строительства новой жизни? А нам по радио дают скуку из песен под барабан. А еще ряд товарищей просят добавить — если барабан, так уж лучше из классики. Им Бетховена подавай. Мы не возражаем, только чтоб Бетховен нам не мешал отдыхать. От имени и по поручению рабочего общежития» (следует двенадцать подписей)[4]. Или: «Я немолодой рабочий, слесарь, человек неученый. Но я узнал, что свою музыку, которую вы передаете постоянно, Бетховен писал для царя и для графов его. Так за что мы боролись? За что проливали кровь на красных фронтах? Хорошо бы ваш Бетховен был еще не такой занудный. Вы хотите, чтобы мы украшали наш пока еще суровый красный быт этой музыкой, да еще контрреволюционной. Неужели некому в этом разобраться и кого следует наказать? Может, вам нужна помощь рабочего контролера? Так это мы с удовольствием»[5].

Логика эстетически малоразвитого человека предельно проста: если мне это не нравится, значит, это — плохо, не нужно и, скорее всего, вредно. Так может мыслить индивидуум, которому постоянно демагогически вдалбливают, что он «соль соли земли», что культура существует для него и искусство принадлежит ему лично. Ведь государство постоянно заигрывало с малограмотной публикой из рабочей и крестьянской среды, стремясь любыми способами не выпускать ее из-под административного и идеологического контроля.

Разумеется, с одной стороны, вполне можно рассматривать такую политику как переходный этап на пути культурной революции. Пропасть, которую предстояло преодолеть и которую (нельзя этого не признавать вовсе) всё-

таки преодолели, была широка и глубока. Сотрудники учреждений культуры, в том числе и радио, вынужденно использовали знакомые простому люду формы зрелищ, чтобы донести необходимую информацию. Например, радиофельетон «Каков наш привоз из-за границы» («Устная газета РОСТА», не позднее 14.08.1921) был стилизован под раешник: «Выслушайте, товарищи, эти цифровые данные не в виде скучной таблицы, а в рифмованном раешнике. Заграничная наша братия — белогвардейская шатия испускает вопли: стали, мол, советские дела плохи, износились большевики до ручки — значит пора пускать нам в ход последние наши штучки...»[6]

Использовали методы и приемы балаганного искусства и режиссеры драматических театров. Для них это тоже был способ найти контакт со своим художественно незрелым, но энергичным и заинтересованным слушателем.

Большинство стран цивилизованного мира в начале XX века в целом переходило от господства элитарного искусства для узкого круга подготовленной публики к царству массовой культуры. Средства массовой коммуникации за несколько десятилетий изменили психологию человека и человечества. Люди, родители которых благополучно проживали свою жизнь, не выезжая за пределы родной деревни, оказывались перед возможностью, а иногда и перед необходимостью свободно и быстро перемещаться по миру. Те, кого учили читать по Псалтири и Евангелию, получили доступ к публичным библиотекам и научным фондам. Необходимо было время, чтобы психика людей приспособилась к этим изменениям, чтобы сформировался вкус к новым видам развлечений.

Деятели культуры в общем с пониманием относились к этому процессу. К. С. Станиславский, вопреки ожиданиям вернувшийся в августе 1924 года после зарубежных гастролей, был радостно удивлен тому, что спектакли Художественного театра продолжали собирать публику, причем публику не равнодушную, а с поразительной искренностью воспринимающую происходящее на сцене. У этого была и оборотная сторона: широко известны печальные инциденты, происходившие в различных театрах страны, когда красноармейцы из сострадания, например, к Дездемоне стреляли в Отелло.

Однако нельзя забывать, что благородное дело большевистского просвещения масс имело весьма определенную цель и весьма определенные границы. Как заметил немецкий историк Р. Фюлёп-Мюллер, посетивший СССР, большевики организовали народное образование так, чтобы никто не мог выйти за пределы официально разрешенного уровня знаний и образования, дабы для пролетарского государства не возникла опасность приобретения гражданами излишнего объема знаний, что превратило бы таких людей в «подрывной элемент»[7].

Поэтому большинство радиоматериалов уже в те годы носило чрезвычайно примитивный характер. Довести любое жизненное или художественное явление до примитива — это непременное стартовое условие при создании механизма политического и социального мифа. Такое условие было запрограммировано для всех без исключения направлений вещания, но с особым старанием оно реализовывалось в информационных, общественно-политических и просветительских передачах.

Так героями радиокомпозиции «С Новым годом!» («Рабочая радиогазета», № 295 от 31.12.1927)[8] стали предельно упрощенные персонажи — противники социалистического строя или люди, мешающие его укреплению. Речь каждого из действующих лиц, желавших поздравить страну с Новым годом — бюрократа, спекулянта, попа, пьяницы и др. — уже используемой лексикой и особенностями построения фразы обличала говорящего. Да и в текстах они высказывали свои самые «сокровенные» чаяния. Однако, кроме этого, после каждого их «выхода к радиомикрофону» музыка еще дополнительно поясняла, как надо относиться ко всему вышесказанному:

> «Бюрократ: Пусть в будущем году строжайшее соблюдение всех циркуляров, приказов и разъяснений явится украшением нашего учреждения. Ибо еще древние римляне говорили: переат мундус, фиат юстициа, что по-русски означает: подохните вы все, только бы было всё на законном основании.
>
> (Звучит песня: "Алеша-ша, возьми полтоном ниже")
>
> Спекулянт: Господа, по-коммерчески: раз, два, три, коротко и ясно, дешево и сердито. Ваш бог, наш бог — наплевать. Дай бог, чтоб в будущем году Советская власть стала еще сильнее. Почему нет. Но чтобы ГПУ занималось своими большими и важными политическими делами, а не нашими маленькими коммерческими пустяками. [...] И чтобы все мы, с женами и детками, поехали в Крым, а не в Нарым. Ура!
>
> (Песня: "Пой, ласточка, пой")
>
> Поп: Чада мои, днесь в канун высокоторжественного праздника обрезания господня, аз, яко иерей и пастырь душ ваших, возглашаю: да здравствует в будущем году Советская власть, поскольку несть власти аще не от бога. [...] Да призовет нас в будущем году Советская власть к совместной работе.
>
> (Звучат частушки: "Сергий поп")».

Кроме безымянных собирательных персонажей, идущих не в ногу с властью, в радиокомпозиции представлены и карикатуры на исторических деятелей (Чемберлена, Детердинга, Макдональда). Вот отрывок из текста «телеграммы» сэра Чемберлена: «Искренне желаю, чтобы в будущем году большевики раскаялись и вернули бы законным владельцам земли, заводы и фабрики. Тогда я готов расцеловаться со всем Коминтерном и оказать всяческое содействие Советской власти. За близкое раскаяние большевиков — гип-гип-ура! (Звучит "Марш Буденного")».

Анализируя персонажей этой программы, уже вполне можно говорить о формировании и использовании «масок» противников советского мировоззрения.

Есть среди героев этой радиокомпозиции и положительный персонаж — «советский человек». Этот герой назван Рабкором. Он лишен даже минимума индивидуальных черт и «легенды» («доэфирной биографии»). Об отрицательных героях, при всей их схематичности, мы кое-что знаем: бюрократ весь

год писал бумаги, он образован, поскольку знаком хотя бы понаслышке с творениями древних римлян; спекулянт гордится тем, что сумел выработать свои методы успешной работы, он атеистически настроен, имеет семью, боится ГПУ; поп воспринимает жизнь через призму церковных праздников, опирается в своих размышлениях о настоящем и будущем на цитаты из Священного Писания и Предания, подчинен строгой церковной иерархии. Персонаж же, носящий «маску» Рабкора, совершенно безлик. Лишь один раз за время своего монолога он говорит «я»: «Я вас слушал. А меня послушать не хотите ли». Далее он употребляет только местоимение «мы»: «Триста лет вы ездили на нашей темноте», «да только раньше мы и пикнуть не могли»[9]. А в финале он и вовсе рисует картину коллективной деятельности себе подобных:

А теперь другие времена пришли.
Пролетарии научились не молчать:
У нас есть радио, стенгазета, печать.
Провести на деле не так уж просто.
За вами следит неусыпным взором
Миллионная армия пролетариев-рабкоров.

Рабкора из этой радиокомпозиции можно назвать «социальной маской». Под этими словами здесь подразумевается тип героя радиопроизведения или ведущего передачи, который своими взглядами и поведением, стилем общения с аудиторией выражает общественное мнение, мировоззрение и социально-психологические установки определенной части аудитории.

Более яркий портрет «советского человека — рабкора» мы находим в радиофельетоне Я. М. Галицкого «Правдивая история о советской рабкории» («Радиогазета», № 12 от 12.12.1924):

Этот парень проводит всю жизнь у станка,
На заводе весь день — от гудка до гудка.
Так ему ли не знать про все недочеты?..
Про болезни и язвы фабричной работы?..
Он заводом живет, а фабрикой дышит —
Что увидит — заметит, что услышит — запишет
И в газету пошлет, чтоб придать огласке.
Глядишь, лентяям дают острастку,
Плохого директора забирают в лапки,
Разгильдяю и взяточнику дают по шапке...

Такой «социальной маске» вполне можно доверять оценку деятельности враждебных элементов, которых представил нам автор рассмотренной выше радиокомпозиции «С Новым годом!»

Вообще термин «социальная маска» заимствован нами из работы известного российского театроведа Б. Алперса «Театр социальной маски», посвященной творческим экспериментам Вс. Э. Мейерхольда, и представляется в

данном случае наиболее точным. Устраняя терминологическую путаницу, вызванную изменившейся социальной ситуацией на рубеже XIX—XX вв., Алперс утверждал, что понятие «амплуа» к актерам мейерхольдовских постановок неприменимо, так как актеры пытаются отражать живую, еще не застывшую и не принявшую окончательные формы жизнь: «Система амплуа применима только по отношению к материалу прошлой жизни, к материалу отстоявшемуся, закрепившемуся в литературной форме и принявшему законченный вид. Система амплуа предполагает наличие сложившихся и неподвижных социальных стандартов»[10].

Однако слово «маска» не без оснований ассоциируется в нашем сознании с чем-то застывшим, неизменным. Возникает своего рода противоречие: новая жизнь и ее герои еще не определились, не нашли себя, а уже превращаются в маски. Этим и привлекателен был театр Мейерхольда, о котором писал Б. Алперс. Зрители видели на сцене замершим тот бурный поток, который их окружал за пределами театрального здания: «Сегодняшняя движущаяся, ломающаяся жизнь, попадая в этот театр, неожиданно становится мертвой, завершенной и статичной»[11].

Примерно то же самое происходило и на радио. Оно также пыталось остановить некие образы быстроменяющейся жизни, чтобы дать своим слушателям наглядные примеры и ориентиры новой советской нравственности, образцы для подражания или легко узнаваемые объекты для обличения и осуждения[12].

Советская интеллигенция, которая вырастала из народной массы и приходила на смену интеллигенции дореволюционной закваски, должна была быть, по мнению Н. И. Бухарина, «натренирована идеологически на определенный манер». Бухарин открыто заявлял: «Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике»[13].

Атмосфера в стране осенью—зимой 1929 года начала накаляться. Разворачивалась травля Б. Пильняка и Е. Замятина. Газеты и журналы были полны протестующими публикациями с формулировкой: «Мы против...». Разумеется, процесс «закручивания гаек» начался не в одночасье. Он готовился постепенно, но до поры до времени на ужесточающиеся цензурные требования можно было не обращать внимание. Однако уже в середине 1920-х гг. Главлит разрабатывает научный метод ценностной классификации пьес. Главрепертком рассылает специальное циркулярное письмо по этому поводу, в котором изложен принцип «социально-политической значимости драматургического произведения»[14]. Причем это относится не только к произведениям современных авторов, но и к классике. Например, далеко не все пьесы А. Н. Островского рекомендовались к постановке в советских театрах.

В декабре 1925 года Радиокомиссия Агитпропа ЦК ВКП(б) принимает решение о «немедленном контроле радиовещания» со стороны органов Главлита и Политконтроля ГПУ и введении специальной инструкции, регламентирующей эту работу[15]. Правда, тогда акционерное общество «Радиопередача» практически игнорировало цензурные рекомендации ЦК ВКП(б). Тем не менее, долго так продолжаться не могло.

Вскоре Наркомпрос устраивает несколько обсуждений радиовещания. В частности, 30 ноября 1926 года Н. К. Крупская докладывает на коллегии Наркомпроса о проекте «Об установлении контроля над вечерами развлечений, передаваемых по радио» с категорическим указанием: «Часто то, что может быть допущено к исполнению в других местах, должно быть запрещено к передаче по радио»[16].

10 января 1927 года появляется Постановление ЦК ВКП(б) «О руководстве радиовещанием», где в пункте 2 сказано: «Установить обязательный и предварительный просмотр парткомитетами планов и программ всех радиопередач», а пункт 4 вообще звучит как военная директива: «Принять меры к обеспечению охраны микрофонов, с тем чтобы всякая передача по радио происходила только с ведома и согласия ответственного руководителя»[17].

Еще через год акционерное общество «Радиопередача» было и вовсе ликвидировано. За радиовещание взялись основательно. Если в полувольных 1926—27 гг. А. В. Луначарский (человек, блистательно владевший устным словом[18]) читал радиослушателям лекции о западном искусстве, привлекая максимально возможную по тем временам аудиторию, то в 1929 году нарком просвещения стал странно косноязычен. В течение пятнадцатиминутного выступления в рубрике «Дневник наркома» о строительстве рабочих клубов и изб-читален он семь раз одними и теми же словами произносил фразы о том, что «всё культурное богатство несут народу не какие-нибудь культуртрегеры со стороны, а большевики, возглавляемые сталинским ЦК»[19].

В 1931 году Сталин говорил Ф. Я. Кону, назначенному председателем радиокомитета: «На практике мы должны открыто и постоянно, ничего не стесняясь, объяснять и правильно объяснять народу всё, что происходит в его жизни»[20]. И радио, исполняя волю вождя, объясняло «простыми словами» всё, включая музыку и литературу. Вот как комментировалась, например, пушкинская «Пиковая дама»: «Дальше изложим сюжет. Гвардейский офицер, графиня, которая "продала душу чёрту", и Лиза — ее внучка. [...] Однажды ночью офицер пришел в спальню графини и, между нами говоря, стал к ней приставать. И приставал до тех пор, пока она ему в полусне не шепнула три карты»[21].

С середины 1930-х гг. до 90% просветительских программ на местном вещании — лекции на исторические или литературно-художественные темы — были чистыми «дублями» Москвы. Для упрощения механизма передачи этой информации выходило специальное издание под названием «Работник радио», в котором все необходимые тексты печатались заранее, сообразуясь с годичным кругом признанных праздников и юбилейных дат. Таким образом была заложена система централизованного контроля за подбором и обработкой информации.

Об этом времени можно говорить как о завершающем этапе формирования внешнего и внутреннего облика советского человека. До этого момента объектом воздействия являлись, в основном, рабочие и крестьяне, которые должны были через идеологическое просвещение стать «людьми будущего». Остатки же интеллигенции могли, не слишком афишируя свои культурные пристрастия, сохранять лицо. Теперь же это стало совершенно невозмож-

ным. Страна сколачивалась в единое общество, противостоять которому было бесполезно. Тот, кто по той или иной причине объявлялся противником социалистического строя, мгновенно оказывался в опале и в изоляции.

В любом виде творческой деятельности важно было не правдиво описать событие и проанализировать его, а найти его образное отражение, переведя из контекста реальной жизни в безвоздушное условное пространство мечты. Образ предполагался идеальный, но упоминание некоторых действительных трудностей и проблем никоим образом не возбранялось.

Одним из самых ярких примеров этого стала знаменитая передача «100 минут над Днепростроем», проведенная 2 декабря 1930 года. Из Москвы на стройку выехали писатели, журналисты, режиссеры, радиотехники, инженеры. На разных участках Днепростроя — на плотине, в машинном зале, у входа в здание ГЭС, на площади, где проходил митинг — было установлено 16 микрофонов и 11 усилителей. Во время передачи 25 раз производилось переключение с микрофона на микрофон. Говорили о бессонных ночах, о проблемах, об ударничестве и саботаже — словом, на первый взгляд, о действительных трудностях и победах на гигантской стройке. А на самом деле сценарий и все без исключение тексты были сочинены и завизированы еще в Москве, потом несколько дней шли репетиции. Люди пришли к микрофону с листочками, и ни один из журналистов-комментаторов не позволил себе ни единой импровизации. Так имитация достоверности, хорошо отрепетированный документальный спектакль был выдан за репортаж.

И в это же время, подтверждая мысль о парадоксальности эпохи, на радио всё еще продолжается работа по творческому осмыслению выразительных средств радиовещания и возникают оригинальные постановки. Например, в 1931—1932 гг. в эфире появляются радиопьесы поэта Арсения Тарковского (в то время одного из руководителей художественного радиовещания, референта председателя Радиокомитета) — «Повесть о сфагнуме» и «Стекло».

Знакомясь с текстом пьесы «Повесть о сфагнуме», нельзя не заметить, что основное настроение ее, те идеи и ощущения, которые рождаются после прослушивания, имеют явные черты сходства с миросозерцанием художников Общества станковистов (ОСТ). Начало этому художественному объединению было положено в мае 1924 года на «Первой дискуссионной выставке», развернувшейся в залах ВХУТЕМАСа. ОСТовцы объявили себя истинно революционными художниками. Главной для себя темой они считали индустриализацию и технический прогресс. Эти певцы нового строя и, казалось бы, восхвалители светлого будущего были по-своему драматическими художниками. Для них человек оказывался жертвой наступающего подавляющего бога техники. Элементы сюрреализма, экспрессионизма и мистики неожиданно проступают в работах тех лет у Дейнеки, Пименова, Штеренберга, Лабаса и других «революционеров».

Жизнь, представленная на картинах художников группы ОСТ, совсем не выглядела идиллической. Недаром молодой А. Федоров-Давыдов писал, что он «потрясен безысходностью и безнадежностью, «всеобщим отрицанием», представшим перед ним даже на полотнах коммунистических художников. [...] Отсюда неизбежный путь к мистицизму»[22].

Это ощущение мистического как раз и возникает при знакомстве с художественно-документальной радиокомпозицией «Повесть о сфагнуме». Уже сам взгляд автора на землю — как бы съемка общим планом с высоты полета аэроплана — настраивает слушателя на определенный лад:

> Машины ползут по широким степям.
> И люди взбираются по горам.
> К вершинам холодных гор.
> И гулкое эхо гремит и гремит.
> Человек взрывает тяжелый гранит...[23]

Или:

> Возьмите географическую карту
> Советского Союза.
> Посмотрите: он окружен морями голубыми,
> И тридцать две реки его звенят,
> Связуя север с югом, и бегут —
> Пересекая степи и леса —
> По всей стране железные дороги.

Творения природы — моря и реки — стоят в том же ряду перечисления, что и творения человеческих рук — железные дороги. Далее эти параллели продолжаются: наряду с деревьями растут города и заводы. Среди всего этого величия отдельные люди и машины предстают плохо видными глазу песчинками, «ползущими» где-то внизу. Автор приближает к нам только исторических персонажей, как бы выхватывая из глубины веков их мимолетные «крупные планы»:

> «В начале XVIII века император Петр I принимал в своих покоях голландца Эразма Армуса.
> — Что сие?
> — Сие есть торф. В топях блат гниет особого рода мох, именуемый: сфагнум. Там обращается он, высушен бысть, в сие вещество. Торф — есть топливо отменное и ни что не ведомо, сколь сильно будет оно по времени».

И снова песчинки-личности образуют мощную силу природную, которая сворачивает горы:

> Сто шестьдесят миллионов.
> Тот крестьянин, рабочий тот,
> сто шестьдесят миллионов.
> Лопату берет. Молоток берет
> В крепкие руки рабочий народ —
> Сто шестьдесят миллионов.

Рабочие, произносящие реплики, никак не обозначаются, они просто голоса, которые сливаются в единую речь. Настоящими героями являются Рабочий народ и Партия:

> «Мы под большевистским знаменем революцию делали. Партия нас в бой вела.
> — Партия!
> — На хозяйственных фронтах мы сражаемся под руководством партии, мы превышаем планы».

Это ощущение себя в качестве винтика в мистическом механизме, укрощающем Вселенную, не противоречило идеологии правящего режима. Большевикам было очень важно, чтобы слушатель всё время ощущал дистанцию между собой, «колесиком и винтиком огромного государственного механизма», и небожителями-руководителями, благодаря волеизъявлению которых происходят в мире столь существенные изменения.

Работать на радио становилось всё труднее. Оно, как и другие виды творческой деятельности, должно было нести в народ только позитив, что, конечно, чрезвычайно усложняло жизнь творческих людей.

Оптимизма масс становится явно недостаточно, ведь революция отошла уже достаточно далеко в прошлое и люди живут обывательской жизнью, которая подразумевает господство личных ценностей над общественными. И хотя массовые действия всё еще остаются значительной частью культуры, становится необходимым наглядно показывать, как лучшие советские граждане сохраняют боевой дух самоотречения в мирное время, в быту. Из героической толпы художники должны выделить отдельных героев, которые могут подтвердить правильность и эффективность партийного курса на просвещение и освобождение народа.

П. М. Керженцев (очередной руководитель Радиокомитета) в этой связи говорил, что придумывать героев не надо, их сколько угодно, надо только правильно их выбирать. Это и стало одним из излюбленных приемов отечественной радиопропаганды 1930-х гг.: «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой» (В. Лебедев-Кумач). Героев разыскивали и героев делали. В то время радио старалось чаще выходить за пределы студии. Звукозаписи почти не было, и репортеры то опускались в шахты, то забирались на Эльбрус, то вели передачу с борта советского дирижабля. Это были очень качественные передачи, и в центр рассказа ставились герои-летчики, герои-забойщики, герои-скалолазы.

Были и герои-писатели, герои-ученые, герои-врачи. Герои нужны были во всех областях жизнедеятельности человека, но главное, чтобы они были людьми с «проверенной, чистой биографией». Биография эта часто подчеркивается даже в радиосообщениях. Например, в репортаже с Белорусского вокзала от 23.08.1937 о встрече М. М. Громова, А. Б. Юмашева, С. А. Данилина — героев, совершивших беспосадочный перелет Москва — Северный полюс — США на самолете АНТ-25, перед мысленным взором слушателей предстают родители одного из летчиков: «Среди встречающих мы узнаем отца Михаила

Громова, Михаила Константиновича. Широкая плотная фигура, высокий большой лоб, маленькая седая бородка, улыбка ожидания на лице. Михаил Константинович — один из старейших и популярнейших железнодорожных врачей. На лацкане его пиджака значок “Почетному железнодорожнику”. [...] А рядом с Михаилом Константиновичем высокая и совсем еще стройная, несмотря на свои 60 лет, женщина. В правильных, прямых чертах ее лица, в энергичном овале подбородка мы узнаем знакомые черты славного первого пилота АНТ-25. Это мать Михаила Михайловича Громова Любовь Игнатьевна. В ее руках первый привет сыну — букет цветов, только сегодня срезанных в маленьком садике в Лосиноостровской, где живут родители Громова»[24]. Картинка идиллическая: настоящая советская семья, вырастившая настоящего героя.

Но героем мог стать и человек с более сложной биографией. Лишнее из легенды изымалось, а нужное утрированно подчеркивалось. Так делали героем писателя А. М. Горького. Из сложной, противоречивой, мятущейся личности он превратился в «социальную маску». Героев любили, им доверяли, их старательно делали, в том числе и средствами радио, чтобы потом возложить на их плечи миссию обмана рядового гражданина.

В уста Горького вкладывали похвалы начинающим советским писателям: «Вот теперь у нас целый пласт новых писателей вышел. Вот сидишь, пишешь, подбираешь, шлифуешь, а он на тебе, взял, да так сделает, такой образ дает, что и ввек не надумаешь. Это всё оттого, что атмосфера у нас на Родине насыщена одной единой волей. А они-то, писатели, пропитываются этой волей и творят». Или генеральную линию в политике изображения В. И. Ленина: «Нельзя же его изображать так просто в пиджаке, в обычной позе. Нельзя, вот это теперь символ. Да у меня самого не вырисовывалось настоящего образа его памятника. Слишком он близок еще. Как из стихии выпирает могучий, железный человек, весь четкий, строгий»[25]. Что из этого Горький действительно думал, а что его заставляла «думать» пропаганда — сейчас определить очень сложно. Да и сам он в конце жизни окончательно запутался, приняв от Сталина пост основоположника социалистического реализма и разъезжая по стране с большим триумфом.

Будучи растиражированной средствами массовой коммуникации, в том числе радио, личность героя рано или поздно должна была потерять индивидуальные черты, «застыть», превратиться в тип, в транслятора каких-то определенных идей и моделей взаимоотношения с окружающим миром. Эта судьба ждала не только Горького, но и прочих «героев». Попав в качестве персонажа в обиход масс-медиа, личностью оставаться очень трудно. Создание «социальной маски» происходит вопреки воле человека, просто благодаря свойствам канала. Для этого требуется лишь регулярное появление перед аудиторией и наличие у человека более или менее последовательной социальной позиции, а она обязательно должна была быть у каждого гражданина СССР.

К середине 1930-х гг. процесс взятия радио под тотальный идеологический контроль завершился. Начавшаяся еще с конца двадцатых активнейшая борьба за официозность радио увенчалась успехом повсеместно. Теперь ра-

дио представляло власть, государство, и поэтому не имело права отступать от строгого, официального тона. Отсутствие личностных интонаций и тем более личностного отношения к излагаемым фактам и событиям считалось обязательным качеством, без которого допуск к микрофону не происходил. В эфире на долгие десятилетия воцарились не творцы и их персонажи, и даже не рядовые и передовые граждане, а «социальные маски», изображавшие эталонных советских людей — рабочих, крестьян, партийных руководителей, творческую интеллигенцию.

---

[1] См.: Говорит Москва. 1931. № 26. С. 8—9.

[2] *Е. Замятин*. Лица. Нью-Йорк. 1955. С. 189.

[3] Цит. по: Первый съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 174.

[4] Цит. по: Говорит Москва. 1931. № 11. С. 13.

[5] Там же.

[6] ГАРФ. Ф. 391. Оп. 1. Д. 39. Л. 5—6. — Подлинник.

[7] *R. Fülöp-Müller*. The Mind and Face of Bolshevism: An examination of cultural life in Soviet Russia. New York, 1965. P. 243.

[8] РГАЛИ. Ф. 4459. Оп. 7. Д. 49. Л. 176—180. — Микрофонный материал.

[9] Здесь и ниже курсив мой. — *А. Н.*

[10] *Б. Алперс*. Театральные очерки. Т. 1. М., 1977. С. 108.

[11] Там же. С. 103.

[12] Причем очередной миф или «социальная маска» не должны были быть общесоюзными, за исключением отдельных достаточно редких случаев. То есть факты брались одни и те же, но их анализ, смысловая и эмоциональная оценка менялись в зависимости от адресата. Об этом говорил сам Сталин на специальном заседании в ЦК партии. Речь шла о направлениях работы радио в трех регионах: в России, на Кавказе и в Средней Азии. На основании протокольной записи они формулируются следующим образом:

Для России — максимальная демонстрация доверия к власти, недоверия к врагам власти, которые назывались врагами народа, убеждение в коммунизме и светлом будущем.

Сталин: «Русский народ достаточно доверчив, его можно убедить».

Для Закавказья, и особенно Армении и Грузии, — максимальная опора на национальные художественные ценности.

Сталин: «Их интеллигенцию надо купить доверием [...] их старики доверяют образованным людям — в отличие от русских — [...] а народ пойдет за стариками».

Для Туркестана и вообще Средней Азии — не рассчитывать на доверие. Работа должна вестись в двух направлениях: новая власть несет из России образование и лучшую жизнь; большевики в России очень сильны и воевать с ними бесполезно.

Сталин: «Я лично не верю в то, что они нас полюбят, но они должны бояться». (ГАРФ. Ф. 6903. Оп. 1. Д. 31. Л. 131)

На практике это означало отбор материалов по принципу «как бы не обидеть население определенного региона». Тема дружбы народов в девяти случаях из десяти решалась в одном-единственном ее аспекте — всеобщей любви и доверии партии и лично Сталину. Проводимые в середине 1930-х годов радиофестивали весьма отчет-

ливо формулировали такую идею: конечно, СССР населяют разные народы, между которыми есть противоречия и даже давние исторические конфликты. Но теперь нас объединяет любовь к товарищу Сталину, а любовь — это такое чувство, которое позволяет преодолеть любые конфликты.

[13] Судьбы современной интеллигенции. М., 1925. С. 26.

[14] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 528. Л. 171—172.

[15] ГАРФ. Ф. 5451. Оп. 9. Д. 457. Л. 24, 28—29.

[16] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 571. Л. 49-об.

[17] Справочник партийного работника. Вып. VI. Ч. 1. М., 1928. С. 739.

[18] Это доказывает даже небольшой отрывок из его речи, посвященной радио: «При условии широкого использования радио дело шагнет с колоссальной быстротой еще дальше вперед. Мы можем сказать уже сейчас так, что вокруг каждого человека в воздухе и на ближайших пластах пространства, прилегающего к поверхности нашей планеты, реют необъятные колоссальные психические ценности, передающие информационные известия, каждую человеческую мысль, распространяющие художественные ценности и человеческие чувства». (*А. В. Луначарский*. Культура СССР и значение радио. Из радиолекции 23.11.1924 // РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 1. Д. 91. Л. 33—44. — Копия)

[19] См.: *А. Шерель*. Аудиокультура XX века. Роль радио в создании советского мифа. М., 2004. С. 41.

[20] Митинг миллионов. 1931. № 1. С. 20.

[21] Радиослушатель. 1928. № 15. С. 15.

[22] *А. Федоров-Давыдов*. По выставкам // Русская советская художественная критика. 1917—1941. М., 1982. С. 262.

[23] Здесь и далее цит. по: История советской радиожурналистики. Документы. Тексты. Воспоминания. 1917—1945. М., 1991. С. 143—151.

[24] РГАФД. № Ш-301 (1, 4). Вр. зв. 20.45. — Шоринофон.

[25] Встреча с А. М. Горьким. Корреспонденция // Радиогазета. № 264, 16.10.1925 (ГАРФ. Ф. 4459. Оп. 7. Д. 12. Л. 110. — Микрофонный материал).

АЛЕКСАНДР ШЕРЕЛЬ

РАДИОВЕЩАНИЕ 1920—30-х ГОДОВ

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМНОГО ВЛИЯНИЯ НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ АУДИОКУЛЬТУР

Радиожурналистика и опыт драматического театра шли друг другу навстречу, преодолевая множество сомнений и вовсе не предполагая вначале, что результатом этого сближения будут важнейшие открытия, которые на многие десятилетия вперед обусловят наиболее плодотворные средства и методы отражения реальной действительности в звуке. Эти открытия проложат пути, на которых в единые эстетические потоки будут сливаться слово, произнесенное у микрофона, и «студийные шумы» — от искусной имитации разнообразными звукотехническими приборами из арсенала чисто театральной, сценической, звукоподражательной аппаратуры до записи и использования в художественных целях подлинных звуковых жизненных реалий, зафиксированных различными техническими способами — от фонографа и кинопленки без изображения до супермагнитофонов конца XX века.

Вопрос о взаимном влиянии мастеров немецкого, русского и советского искусства в процессе формирования выразительных аудиосредств кинематографа 1920-х гг. позволяет говорить о специфической эстетической ситуации, которая возникла на перекрестке — в пространстве сразу трех искусств: кино, театра и радио.

В работе над спектаклем-обозрением «На всякого мудреца довольно простоты» по пьесе А. Н. Островского режиссер Сергей Эйзенштейн ставил знак равенства между возможностями театральных шумов и всеми остальными составляющими театрального аппарата. Шумы становятся равнозначными элементами режиссерской партитуры спектакля, поставленного Эйзенштейном весной 1923 года в Московском театре Пролеткульта.

В те же годы Э. Пискатор работает над спектаклями-обозрениями «Бурный поток» и «Тонущий корабль», над шиллеровскими «Разбойниками». Оценивая эти работы в интервью по московскому радио вскоре после приезда в Москву в 1931 году и говоря о стилистике своего театра, Пискатор подчеркивает важность звукового языка спектакля, который складывается из традиционных театральных шумовых эффектов и из включения в его ткань фрагментов радиопередач — мало знакомых или, напротив, хорошо знакомых зрителю — по принципу их ассоциативных связей с сюжетом представления или настроением действующих лиц[1]. Этот прием — введение радио в сценическое действие — был использован Пискатором в 1927 году в одной из ключевых сцен спектакля «Гоп-ля, мы живем!» и в «Похождениях бравого солдата Швейка».

Совпадение позиций выдающихся мастеров театра и кино по поводу звукоизобразительных решений на сцене не случайно. Можно даже сказать, что оно симптоматично, ибо в поисках новых путей к массовому зрителю возникали большие сомнения в исключительном приоритете вербального обращения к зрительному залу. Примерно в то же время Бертольд Брехт напишет: «Метод Станиславского, пытаясь создать настроение, превращает актера в “сосуд для слова”. [...] Источники света и звука укрываются, театр не хочет быть театром, он выступает анонимно. В этих условиях декорация нисколько не заинтересована выступать в роли декорации: она имитируется под природу, а при случае и под природу возвышенную»[2]. А Эйзенштейн вместе с В. Пудовкиным и Г. Александровым заявит протест по поводу того, что коммерческий успех стимулирует в кино «запись звука [...] в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей»[3]...

Если вдуматься в то, что стоит за этими оценками — при этом в памяти возникает гигантский массив эмпирического материала — то вполне правомерно, на наш взгляд, высказать идею о стремлении различных видов искусств к самоопределению за счет генерализации той или иной группы выразительных средств.

Жизнеподобие театра обеспечивалось прежде всего словом и подчинением ему сценических решений, поисками художника-оформителя; жизнеподобие кино — его пластикой, даже в самом экспрессивном варианте монтажа.

Как только кино получило слово, а театр — возможности экранной пластики, появился конфликт. Звук в кино — дополнение к картинке или органическое соединение пластики и звука? Звук — элемент комплекса выразительных средств или средство для дидактического толкования, необходимого эстетически недостаточно развитому зрителю?

Примат звука над изображением — идея, получившая развитие у американских теоретиков У. Питкина и У. Марстона в их книге «Искусство звукового кино». Та же тенденция декларируется в апрельском номере немецкого журнала «Der Film» за 1930 год[4]. То, что истина лежит посередине, было ясно большинству практиков и теоретиков, избегавших экстремизма в своих размышлениях. Но путь к этой истине на экране оказался достаточно сложен, ибо потребовал и убедительно аргументированного, а не просто декларируемого теоретического обоснования, и столь же художественно достоверной практической проверки.

Если звук — лишь вопрос технологии, то никоим образом не следовало покушаться на монтажный метод съемки, подразумевающий работу на площадке короткими фрагментами, где длина кадра не превышает 2—3 метров (4—5 секунд). В этом случае ни о какой серьезной работе с актером говорить не приходится, ибо не только непрерывности действия, но и даже элементарной возможности для того, чтобы собрать внимание, у актера не было.

С другой стороны, опора на актера, и прежде всего на слово сказанное, приводила к одной из основных потерь кино — оно переставало ориентироваться на постоянную работу воображения, на сознательное, активное сотворчество зрителя. Не случайно одна из глав книги З. Кракауэра «Природа

фильма» озаглавлена «Господство речи ведет к сомнительной кинематографической синхронизации».

Спор о функциях и возможностях звука был чрезвычайно актуален даже для самых тонких, глубоких и темпераментных мастеров экранной пластики. В 1930 году в беседе с Г. Рихтером Эйзенштейн говорил: «Я вырастаю из рамок кино, кинематографические средства <имеются в виду пластические возможности немого кино — *А. Ш.*> слишком примитивны для меня»[5].

Очень важной была задача выявления закономерностей совместного функционирования этих выразительных средств. И здесь кино обращается к опыту радио. Андре Мальро в своей книге «Очерк психологии кино» писал так: «Современный фильм родился не из той возможности, что будут слышны слова, которые произносит герой немого фильма, но из новых возможностей совместной выразительности изображения и звука. Покуда эта выразительность только фотография — она смешна так же, как и немой фильм, пока он оставался только фотографией. Искусством она станет только тогда, когда кинохудожник поймет, что дедушкой кинематографического звука является не граммофонная пластинка, а композиция радио»[6].

Применительно к нашей теме — разговору о взаимном влиянии мастеров немецкого кино и русского радиоискусства — правомерно сказать, что радио было полигоном обработки опыта театра и передачи его кинематографу. Обратим внимание на следующую временную и событийную цепочку.

Вторая половина 1920-х гг.: Эрнст Толлер работает над пьесой-обозрением, которая получает воплощение в театре Пискатора. Опыт, накопленный в этой работе, аккумулируется в радиопьесе «Новости Берлина» — остросюжетном экспрессивном повествовании, построенном на актуальнейшем и политически значимом жизненном материале. Премьера в Берлине состоялась 4 декабря 1930 года. А 25 января 1931 года, то есть менее чем через два месяца, «Новости Берлина» уже звучат по московскому радио в постановке русского режиссера Н. О. Волконского — одного из руководителей советского радио конца 1920-х гг. Он был автором первых радиопьес и радиокомпозиций в СССР, и в кругу профессионалов его по праву называли «отцом» советского радиотеатра.

Московская версия «Новостей Берлина» шла с музыкой, специально написанной именно для этого радиопредставления пьесы Толлера. Для звукового решения Волконский сначала предлагал использовать художественный прием, найденный им во время работы над документальной радиокомпозицией «Путешествие по Японии» — основу для нее составили одноименные очерки известного журналиста Г. Гаузнера в чтении одного из популярнейших актеров России Э. Гарина, много и охотно сотрудничавшего с Московским радио и со Станцией им. Коминтерна[7]: Гарин читал текст Гаузнера, и по ходу его рассказов включались патефоны, установленные перед несколькими микрофонами. Для каждого патефона была заранее заготовлена обычная пластинка, на которой были зафиксированы реальные звуки различных японских городов — Токио, Киото и др. В первой четверти XX века такие пластинки в большом количестве выпускались в разных странах мира, и уж тем более легко их можно было найти как сувениры в столицах различных стран.

Когда рассказ Путешественника продолжался в помещении какого-либо из старинных дворцов современной (Токио) или древней (Киото) японской столицы, звукотехники включали другой патефон. Специальный микшер позволял переводить внимание слушателей из одного «места действия» в другое или от одного характерного шума к другому. Так возникала своеобразная звуковая панорама жизни города, его храмов и дворцов, которые сменялись звуками той или иной улицы или площади.

В «Новостях Берлина» режиссер Московского радио не копирует чрезвычайно «богатое» звуковое решение берлинского спектакля (берлинский радиодом к этому времени был едва ли не лучшим по своему техническому оснащению в мире, а в Москве лишь начиналось освоение возможностей новых радиостудий в здании Центрального телеграфа на улице Горького). Волконский следует главному принципу, разработанному Толлером и постановщиком немецкого радиоспектакля — музыка и шумы в этом представлении равны слову, столь же эффектно выполняя сюжетообразующие функции.

Успех спектакля был огромен. Среди рецензентов, писавших о премьере в Германии и в Советском Союзе, обращает на себя внимание обилие теоретиков и критиков кинематографа. В частности, несколько раз к этому спектаклю в его московском варианте возвращается в своих статьях и выступлениях В. Шкловский. Именно по его рекомендации тогда же на советском радио устраиваются просмотры картины Рихтера «Всё вертится, всё движется» (1929), где звуковой ряд обозначен коллажным соединением музыки, человеческих голосов и акустических эффектов, и короткометражки В. Руттмана «Звучащая волна» (1926), снятой по тому же принципу в качестве рекламного ролика концерна звукозаписывающей аппаратуры.

В устных рассказах Н. О. Волконского, которые автор настоящих заметок собирал еще в своей профессиональной молодости, в кругу актеров и работников радио, активно сотрудничавших с Волконским в конце 1920 — начале 1930-х гг., часто звучала фраза: «Толлер не просто подсказал нам, как наиболее рационально и в то же время наиболее эффектно воспроизвести “дыхание города”, а может быть и всей страны, в небольшом по времени эфирном пространстве радионовостей, но по сути решил длительный спор, который существовал на отечественном радио с момента выхода в эфир первых информационно-пропагандистских и новостных передач».

В соответствии с рекомендациями, высказанными лично В. И. Лениным, эти передачи получили название «Радиогазеты». Известное выражение Ленина о радио как о газете без бумаги и расстояний и не менее популярная формула «Вся Россия будет слышать газету, читаемую в Москве» дали свои практические и весьма разнообразные всходы.

Газета, да еще партийная газета, разумеется, не допускает ни стилистических, ни эмоциональных вольностей. И вот дело доходит до анекдотических требований. В различных книгах и учебных пособиях по истории советской радиожурналистики мы находим текст документа, который в середине 1920-х гг. получил руководитель дикторской группы радиостанции им. Коминтерна из кабинета высокого пропагандистского начальства. В этом доку-

менте было много слов о важности радиогазет для строительства социализма и коммунизма. И в частности, говорилось о том, что «женщины не должны допускаться до чтения материалов "Радиогазет", так как женские голоса часто не гармонируют с содержанием важных пропагандистских текстов "Радиогазеты"»[8]. Правда, была еще и приписка: «Исключение может составить чтица, голос которой похож на мужской»! Директива была оформлена в полном соответствии с правилами партийного делопроизводства с подписью и печатью.

Первые «Радиогазеты» появились в советском эфире осенью 1924 года. Политическую направленность передач достаточно полно характеризовали уже их названия: «Рабочая радиогазета», «Красноармейская радиогазета», «Комсомольская правда по радио», «Радиопионер» и т.п. По сути своей это были радиопрограммы точной и недвусмысленной, строго адресной направленности. В задачу организаторов входило не только решение проблем подбора тех жизненных новостей, которые прежде всего должны были содействовать коммунистическому воспитанию населения и активизации его на выполнение пропагандистских, образовательно-воспитательных и прочих подобных задач: надо было еще и найти такую форму передач, которая привлекала и удерживала внимание аудитории в течение всей программы[9].

К 1932 году стало ясно, что информационная радиослужба требует принципиально новых организационных, технологических и эстетических решений. «Радиогазеты», продемонстрировавшие к тому времени свою малую эмоциональную, а следовательно, и смысловую эффективность, специальным решением высших партийных инстанций были закрыты, а их творческие коллективы как в Москве, так и в других городах были расформированы. Главной редакции центральной информации по радио было вменено в обязанность организовать информационную службу таким образом, чтобы передачи «Последних известий» и других информационных выпусков были бы наполнены не только фактами, но и эмоциями. И тут вспомнили о «Новостях Берлина» — работе, созданной на рубеже 1930-х гг.

Я напомню, что сюжет этого радиоспектакля Толлера достаточно прост: некий житель столицы Германии раскрывает свежий выпуск «Берлинской газеты», и перед ним возникает звуковая картина мира. Причем, читая газету, герой «Новостей Берлина» не просто восторгается или огорчается по поводу того или иного сообщения, но имеет возможность выразить это свое отношение — разумеется, не дополнительным словесным комментарием, но через свое собственное восприятие, выраженное в интонации, тембровых и эмоциональных оценках и т. п.

То есть, по сути дела, диктор «Последних известий» превращался в того самого героя «Новостей Берлина», который, не имея, разумеется, права дополнять читаемый им текст своими собственными словами, вовсе не лишался возможности радоваться или огорчаться тому, что он только что узнал.

Но для этого редакции нужно было решить как минимум две организационно-творческие задачи. Во-первых, надо было «принести улицу» в радиостудию. И в структуре Всесоюзного радиокомитета появляется специальное техническое подразделение, которое получает название «Отдел вне-

студийных записей». Отдел опирался на собственный опыт звукорежиссеров и звукооператоров и внимательнейшим образом присматривался к навыкам, уже накопленным техническими службами, прежде всего Берлинского радио.

Звукотехники Московского радио и Дома радиовещания и звукозаписи на улице Качалова, 24, вступившего в строй в 1927 году, скрупулезно изучали опыт немецких коллег для того, чтобы не только в художественных программах, но и в информационно-событийных репортажах воссоздавать в максимально возможном объеме реальную атмосферу того или иного события, происходящего на пленэре, на промышленном предприятии, на стадионе, в театре, концертном зале и т. д. Постепенно они овладевали комплексом тех звуковых выразительных средств, которые позволяли восстановить у микрофона в студии атмосферу любого жизненного события — от парада на стадионе и до концерта в Большом зале Консерватории.

И не случайно в 1932 году только что созданная Редакция центральной информации на Всесоюзном радио сразу же проводит набор в специальную дикторскую группу, руководить которой, обучать и тренировать молодых дикторов были приглашены выдающиеся мастера Московского Художественного академического театра — ученики К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Первыми наставниками профессиональной дикторской группы призыва 1932 года стали В. И. Качалов и Н. Н. Литовцева.

Именно они принесли в отечественную радиошколу необходимость и умение «проникновения» в характер и мышление человека, который первым узнает о событиях в мире и, «пропустив их через себя», через собственное восприятие, мышление, радости и огорчения, доносит информацию до миллионов людей.

Повторю еще раз: у них не было права комментировать события, в их распоряжении были только вневербальные средства выразительности. И это была великая профессиональная школа, которая дала отечественному радио Юрия Левитана, Владимира Герцика, Ольгу Высоцкую и многих их коллег, чьими голосами московское радио многие десятилетия говорило со всей планетой.

В 1931—32 гг. в советском эфире появляются одна за другой две радиопьесы замечательного поэта, классика русской поэзии Арсения Тарковского — отца кинорежиссера Андрея Тарковского — «Повесть о сфагнуме» и «Стекло». Арсений Тарковский рассказывал автору этих строк, что он опирался в своей работе на опыт Толлера — и в той сфере, которая касается драматургических принципов построения документальной радиодрамы, и особенно «в области использования звука как продолжения слова: это касается и музыки, и шумовых эффектов».

Весьма популярными в это время в кругу профессионалов радио становятся дискуссии вокруг вышедших в 1932 году в Германии книг «Гороскоп радиопьесы» Кольба и «Радиовосприятие» Лампе. Публикации в журналах «Говорит СССР», «Говорит Москва», «Митинг миллионов» и других изданиях формировали три направления в радиоискусстве. Мы обозначим их следующим образом:

— наивный натурализм, соответствующий немецкому направлению «Hörbild» («слуховые картины»); оно впрямую связывалось с акустическим конструктивизмом Рихтера и Руттмана в кино;

— вербализм, провозглашающий абсолютный примат слова в документальной радиодраме;

— и, наконец, третье направление, которое условно можно назвать мелодизмом; суть этого направления в том, что слово в радиопередаче существует не само по себе, но в определенном ритме, вытекающем из общего ритма спектакля, из контекста литературного материала.

Разработка принципов и приемов оптимального соединения слова, музыки и шумов, выявление закономерностей этого процесса в радиоискусстве принадлежит прежде всего русскому режиссеру Вс. Мейерхольду. С позиции нашей темы интересно обратить внимание, что приезд в СССР Э. Пискатора и его дружеские контакты с Вс. Мейерхольдом совпадают по времени с активным интересом последнего к работе у микрофона.

В 1931—34 гг. Пискатор бывал не только на спектаклях Мейерхольда, но и на его репетициях. Рассматривая сохранившиеся в архивах административно-распорядительные документы, удалось установить, что Пискатор присутствовал в радиостудии на репетициях радиоверсий постановок Мейерхольда. К. Рудницкий — крупнейший знаток жизни и творчества Мейерхольда — подтвердил нашу гипотезу об участии Пискатора в работе над радиоверсией спектакля «Дама с камелиями».

Летом и осенью 1934 г. Мейерхольд готовил радиопрограммы Всемирного театрального фестиваля, который намечался в Москве. Пнскатор был занят съемками и монтажом кинофильма «Восстание рыбаков». Он не смог участвовать в передачах фестиваля — они были намечены на первую декаду октября, а на 5 октября назначили премьеру фильма Пискатора.

Но на подготовительном этапе сотворчество двух мастеров было плодотворным. В этой их работе определился главный принцип творчества режиссера в студии у микрофона, цель и смысл которого в области звукового отражения действительности — умение обозначить ведущую и единую интонацию произведения.

Стремясь выявить в речи и музыкальном сопровождении акценты, точки возможного пересечения, при совмещении которых возникает единая мелодия, Мейерхольд при участии Пискатора вывел принцип организации эмоциональной среды радио- и звукового кинопредставления. Особая роль в создании этой среды придается совпадению или противопоставлению ритмических основ литературного текста, речи исполнителя и музыки. Примат слова, человеческой речи здесь не обязателен — обязательна их способность к контакту с музыкой, ритмами шумов определенного, заданного настроения и темпом.

В практике радио Мейерхольд наиболее полно реализовал эту концепцию при постановке спектакля «Русалка» по А. С. Пушкину в 1938 г. Теоретической статьи сам Мейерхольд по этому поводу не успел написать — он погиб в сталинском застенке. В теории радио и кинематографа схожая идея получила фиксацию и разработку в замечательной работе С. М. Эйзенштейна «Монтаж тонфильма» (1937). Статья эта долго была неизвестна, посколь-

ку не вошла в собрание сочинений режиссера и была прочитана лишь узким кругом специалистов. К широкому читателю она пришла только в 1985 году в сборнике научных трудов Института киноискусства в Москве. Эйзенштейн формулирует принципы всеобъемлющих функций звука в кино, подробно анализирует разнообразные возможности «подлинного внутреннего единства изображения и звука»[10].

Из огромного количества примеров практической реализации этой концепции мы выберем лишь один — напрямую связанный и с радио, и с опытом взаимного творческого обогащения мастеров разных стран.

Общеизвестно, что звуковые партитуры кинофильмов А. А. Тарковского «Солярис», «Зеркало», «Ностальгия» не просто изощренно разработаны постановщиком, но и содержат интереснейшие приемы бытовых натуралистических звуков в качестве символов с колоссальным семантическим наполнением.

Особенно ярко это проявляется в финале кинофильма «Сталкер»: движимый взглядом ребенка, дребезжит на столе обыкновенный стакан. Мир замкнут до рамок комнаты, где этот стакан упадет на пол и разобьется.

Границы комнаты раздвигает шум далекого поезда.

Границу времени и самую перспективу бытия разорвет и обозначит бетховенская ода «К радости», звучащая словно шум из репродуктора, ибо привычное нам в бытовых обстоятельствах работающее радио давно превратилось в фон.

Такое сочетание как бы бытовых звуков, выполняющих на самом деле сложнейшую ассоциативно-идеологическую функцию, киноведами всего мира признано как одно из выдающихся профессиональных открытий Андрея Тарковского. Но мало кому известно, что эти приемы были предварительно тщательно отработаны и проверены в его работе на радио.

В 1965 году Тарковский поставил на московском радио спектакль «Полный поворот кругом». Режиссер взял за образец уже забытые к тому времени «слуховые пьесы», популярные на берлинском и московском радио в конце 1920-х гг. Он знакомился с радиопьесами Бишофа, Дукера, Кесснера. «Толчком и поводом к поиску, который хотелось реализовать сначала в радиоэфире, а потом в пространстве и времени киноэкрана»[11], была — по неоднократным признаниям самого Андрея Тарковского — выпущенная в 1960 году на английском языке книга Кракауэра «Природа фильма», особенно ее главы «Диалог и звук» и «Музыка».

Таким образом, мы видим, насколько серьезны и плодотворны оказались уроки, которые русские коллеги получили у немецких мастеров радио и кинематографа. От театральных спектаклей Пискатора, от первых радиоопытов Толлера, от первых теоретических исследований Кольба, Кракауэра и их коллег протягивается в настоящее время непрерывная и неразрывная нить, которая прослеживается в творчестве многих выдающихся мастеров на экране и у микрофона.

---

[1] См. подробно: Митинг миллионов. 1931. № 2—3. С. 17—18.

[2] Цит. по: Брехт о кинематографе // Вопросы киноискусства. Вып. 2. М., 1968. С. 21.

[3] *С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров*. Будущее звуковой фильмы. Заявка // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах. — Т. 2. — М., 1964. С. 316.

[4] См.: Der Film. 1930. № 4. С. 23.

[5] Цит. по: *Е. Теплиц*. История киноискусства. Т. 3: «1928—1933». М., 1971. С. 208.

[6] Цит. по: Filmje umeni. Praha, 1963. S. 238—239. (Перевод мой. — *А. Ш.*).

[7] Так именовалась самая главная правительственная радиовещательная организация Советского Союза, готовившая во второй половине 1920-х гг. к передаче в эфир основную массу пропагандистских и просветительских радиопрограмм, обращенных к различным слоям аудитории.

[8] Здесь и ниже цит. по: Радиожурналистика. Учебник. М., 2002. С. 25.

[9] В СССР к началу 1932 года ежедневно выходили в эфир более 300 различных радиогазет, обращенных ко всем возрастным слоям населения и социальным группам. Эффективность их была невелика, что неоднократно отмечалось как на страницах прессы, так и в решениях директивных органов.

[10] Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 50.

[11] Цит. по записи беседы автора статьи с А. Тарковским после премьеры радиоспектакля «Полный поворот крутом». К сожалению, полный текст беседы, подготовленный для журнала «Советское радио и телевидение», не был опубликован из-за негласного запрета цензуры на публикацию материалов А. Тарковского в ведомственном издании Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

ЕЛЕНА ПЕТРУШАНСКАЯ

ЭХО РАДИОПРОСВЕЩЕНИЯ В 1920—30-е ГОДЫ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЛЬВАНИЗАЦИЯ СОЦИАЛЬНОГО ОПТИМИЗМА

Встречаясь ныне с невостребованностью «серьезной» музыки в России, пытаемся найти причины этого явления, кажущегося неадекватным долгому активному просветительству на радио. Где и как происходили «обрывы» нитей исторической преемственности, духовной культуры? На примере радиопропаганды музыки видны закономерности культурной политики и особенности медиа в данный период, что проявляется в общей стратегии — особой презентации искусства, его роли в идеологической работе.

В полуграмотной стране грамзапись и радио, благодаря бесписьменной передаче информации, явили собой не только невиданно массовые тиражи «доступного» репертуара, бесплатные слуховые удовольствия, но и новый рупор музыкального просвещения.

Оба технических средства массовой коммуникации очень пригодились нарождающейся политической силе. Не случайно в России с 1910 года бытовали пластинки с революционными песнями, а граммофонные журналы анонсировали «красные» записи и рекламировали «Гимны, песни и речи Свободы»[1]. Агитационным подразделам Красной Армии предписывалось иметь граммофон или патефон с речами вождей и революционными песнями.

Радио же как «митинг миллионов» стало символом и воплощением строительства новой, социалистической культуры. И — основным «фронтом» просвещения, в том числе музыкального. Но используемая в идеологических целях просветительская работа постепенно становилась всё тенденциознее в ориентации на «воспитание масс», и достижения прошлого с конца 1920-х гг. радикально корректировались, часто с «передергиваниями» и искажениями.

С целью синхронизации коллективных эмоций усилилась роль радио и как лидера и запевалы всероссийского «хора». Звучания, потребляемые и создаваемые этим «хором», воплощали идеи и художественные каноны социалистического строительства. Дискуссия 1931—1932 гг. подытожила: «творчество композиторов для массового слушателя должно быть “радиогеничным”», ведь «путь внедрения <его> в рабочую и колхозную массу лежит, главным образом, через микрофон»[2]. Требования к творчеству для масс соединялись с целями радиопропаганды и идеалом военизированного, строевого искусства, как в Ансамбле песни и пляски Красной Армии. Не случайно один из организаторов радиовещания музыковед Г. Поляновский, сформулировал «Боевые задачи хорового радиоансамбля»[3] (хор швейников, его детище, сделал из радио площадку самодеятельности).

С целью производства собственной звуковой продукции, особенно в просветительском ракурсе, создавался новый сплав музыки и слова: всё должно было отбираться, приспосабливаться «в интересах советской власти». Тому служила цепь известных постановлений, нацеленных на ограничения и контроль за радиодеятельностью, даже в, казалось бы, безобидной сфере — музыке.

Восхищение неслыханно широкой в те годы музыкальной пропагандой, важной ролью радиопросветительства как духовного источника стало традиционным. Уважения достойны организаторы и участники передач: примером может служить инициативная группа «Радиомузыка», созданная в 1924 году для изучения на примере музыки оптимальных условий звучания посредством микрофона (ранее «музыкальная крыша» сопутствовала изобретению охранной системы Кремля; исследования, важные для государственной безопасности, следовали за развитием звукотехники).

Но, погружаясь в материалы тех лет, догадываешься о причинах острого интереса к особенностям микрофонной передачи, компенсациях при сужении динамического и высотного диапазонов. Тут не столько поиски в рамках технических ограничений, сколько «ниша» в условиях жесткой цензуры. Ведь власти не были бескорыстны по отношению к искусству: авангард и классика находились в процессе «приспосабливания» к целям массмедиа и государственной пропаганде, а относительно свободная репертуарная политика всё более жестко контролировалась тоталитарным режимом. И комментирование звуковых материалов поэтому подвергалось столь разительной трансформации, пропагандистской обработке, что лучше было в журналах обсуждать вопросы техники, «радиоспецифики», нежели задумываться над причинами и последствиями абсурдно-вульгарной примитивизации, прагматически-социальной «подачи» и тенденциозного радиоконтекста музыки.

Еще в 1920-е гг. были заложены основы «перекодировки» целей и средств музыкального радиопросвещения. От идей глобального радио (В. Хлебников, А. Авраамов) шло экстатическое восхваление всемирного эфирного распространения масштабных звучаний, как в стихотворении А. Гастева:

Радио — капельмейстер.
Циклоно-виолончель — соло.
По сорока башням — смычкам.
Фанфары — по экватору.
Симфония по параллели 7.
Хоры по меридиану 6.
Электроструны к земному центру...

Но такие воспарения связывали лишь с достижениями советской власти.

Впоследствии, чаще всего вынужденно, музыковедческо-журналистская интерпретация по сути стала лживой (с точки зрения истинных задач искусства и просвещения). С годами благие намерения «нести культуру в массы» всё решительней соединялись с «неизбежным злом» социального лицемерия, упрощением до примитива для «доходчивости», «понятности». Блистатель-

ные радиолекции Луначарского и других ярких ораторов позже переросли в социально обусловленные «объяснения» музыкального произведения как прямого зеркала «классовой борьбы». Происходило и ограничение лексики дикторов: словно подражая речи Сталина, раскладывали всё по удобным полочкам, «в интересах трудящихся». Когда начало упрощению было положено, пришли и к «классовой трактовке» даже таких сюжетов, как «Пиковая дама»: их превратили в раешник, плакат, назидание «борцам с эксплуататорами».

Вульгарным комментарием классики подчас становился на радио и контекст ее применения: служебная роль классической музыки в балаганных пропагандистских радиопостановках сводилась к ее унижению, грубому ерническому эффекту на контрасте с соответствующими духу времени простонародными куплетами.

Льстивые заверения, что главная сила — рабочий класс, привели к самомнению: в письмах в Радиокомитет отразилась резкость суждений тех масс, навстречу коим словно бы отправилась с помощью радио высокая культура; слушатели «рубили сплеча» всё, что непонятно. Ленинская формула просветительства, «искусство должно быть понято народом», исказилась до «искусство должно быть *понятно* народу».

Чтобы углубиться в эскизно прочерченные здесь явления, важные для отечественной культуры, понять природу процессов «перекодировки» просвещения, применим далее физический термин *гальванизация*.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЛЬВАНИЗАЦИЯ

Представляется, что глубинная суть происходящего в распространении музыки по радио в России в данный период становится явственней в свете «музыкальной гальванизации». Впервые используя здесь это понятие в свете отношений советской власти и радио 1920—30-х гг. в расширительном смысле для характеристики происходящего в музыкальной культуре, в основном направленной на массы, раскроем сначала его первоначальный смысл.

Термин имеет несколько вариантов прочтения; все они важны для темы. В начале XX века гальванизация приравнивалась к «электризации»: гальванизм был открыт как случай возбуждения так называемого «животного электричества», имитирующий живое движение путем мышечного сокращения у мертвого тела[4]. К гальванизму относится эффект вольтовой дуги, электромагнетизм и электродинамика. *Гальванизация* также — «*метод электротерапии* постоянным током небольшой силы и напряжения при заболеваниях периферической нервной системы»[5]. *Гальваническим* называется и покрытие предметов методом электролитического осаждения. Гальваностереотипия — «способ изготовления стереотипов методом гальванопластики, что обеспечивает хорошее качество и высокую износостойкость форм».

Таким образом, как явление гальванизация содержит следующие аспекты:

а) «электризация» тела, объекта, процесса; б) связанный с электричеством «магнетизм»; в) «вольтова дуга», напряжение между некими полюсами; г) возбуждение имитации движения; д) метод терапии с помощью по-

стоянного тока небольшого напряжения; е) «гальваническое покрытие» конструкций новым защитным слоем; ж) гальваностереотипия.

Мы решаемся применить характеристики физических явлений по отношению к сложным, неоднозначным процессам общественной жизни, поскольку вышеназванные аспекты видятся нам основным содержанием, глубинной сущностью распространения музыки в СССР с помощью радио.

а) «Электризация»

Воистину, Октябрьская революция, дав сигнал свержения прежних богов, наметила новых. Среди них — Электричество. Для широких масс идеологи создали мифологему светоносной революции, в метафорическом и буквальном смыслах («лампочка Ильича») обозначив приход новой эры. Аналогом светоносителя явилось и распространение радио в Советской России 1920-х гг.: присутствие «тарелки» громкоговорителя стало воплощением звукового «света», про*свещения* для большей частью малограмотного населения.

«Музыкальная гальванизация» выражалась в постреволюционное время в том, каким образом искусство, «принадлежащее народу», пропагандировалось с помощью *технических* медиа. Присоединение «электрификации» к «советской власти», по формуле Ленина, дает в сумме «коммунизм». Так и применение технических средств фиксации, распространения музыки, причем непременно с помощью электричества, считалось исключительно достижением революции; потому направленное радиопросвещение особенно приветствовалось и поощрялось.

Роль радиовещания чрезвычайно важна именно для России с ее огромными просторами, полуграмотным населением, плохой системой сообщения между отдаленными местами. Мечты о радиопросветительстве «равномерным распространением музыкальных электроволн» оказались удивительно созвучны тогдашним идеям *механистического* равенства в распределении благ — что, естественно, привело к мысли о «машинном» производстве и трансляции художественных достижений. Так, Арсений Авраамов в предреволюционной работе «Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки» связал удовлетворение «потребностей масс, демократизацию» с тиражированием: «Необходимо прежде всего пойти навстречу общей тенденции современной городской жизни [...] к массовому, машинному производству всяческих “ценностей”. [...] Будущее принадлежит машине [...], она даст музыке то, что некогда дало машинное книгопечатание: творческий замысел художника в его собственной авторской интерпретации в десятках, сотнях тысяч копий рассеется по всей стране»[6].

Позже таким средством одновременного и равного распределения «продуктов культуры» считалось радио. К заслугам недавно победившей советской власти приписывались естественный этап цивилизации, «справедливое распределение культурных благ массам»[7] и электрификация. Революции сопутствовала устремленность к быстрым победам технического прогресса, машинному производству, новому содержанию искусства[8]. Предвидели музыку будущего «для электромеханического оркестра — где не будет предела

ни виртуозной технике (механическое «снятие» проблемы мастерства. — *Е. П.*), *ни сколь угодно многоступенным звукорядам* (здесь механически отменена темперация, с «модным» тогда расширением числа звуков в октаве с помощью четверть- и далее тонов. — *Е. П.*), *ни контрастам динамической экспрессии* (тут отразились резкости, шоковые тогда эффекты брюитизма. — *Е. П.*)»[9].

До Постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» были характерны размышления о «радиоспецифике» и о новом технизированном «освобожденном труде», в том числе в музыкальном исполнительстве и творчестве. «Электрификация» музыкального искусства связывалась с надеждой на новый инструментарий: «Новая эра музыки (НЭМ) зависит [...] от глобальной электрификации музыки: от грядущего интенсивного развития электрорепродуцирующих средств, радиофикации и появления новаторских музыкальных инструментов — электрических аппаратов»[10].

Прежние звучания казались недостаточными. Созвучными же «эре электричества» должны были стать иные инструменты и приборы для работы со звуком — как, например, в 1929—1932 гг. метаморфон, использовавшийся для озвучания первых советских звуковых фильмов («Пятилетка»). Ширились изыскания в области «синтетической музыки», рисованного звука (Шолпо, Цехановский, Авраамов). Возникали многочисленные электромузыкальные приспособления (аппарат Бронштейна, шоринофон, позднее активно используемый на радио). Как и в прогнозируемых технических музыкальных инструментах будущего, в них усматривалось *новаторское воздействие революционной эпохи*.

Соединение «революционного» начала с технизацией было желанным и в пропагандировании и создании новых звучаний. Именно поэтому при распространении по радио сокровищ культуры уповали на механическое просветительство.

Кажется парадоксом, что в первом «государстве трудящихся» сокровенной мечтой было изобретение приборов, продуцирующих звуки, производимые... без труда! А в те годы именно таким кажущимся эффектом завораживал первый электронный инструмент терменвокс, взятый на вооружение советской пропагандой. Будто бы не нуждаясь в профессиональном музыканте-исполнителе, он словно воплощал лозунг «Кто был никем, тот станет всем»: якобы любой человек мог извлекать «музыку из воздуха». Музицирование на терменвоксе представлялось чудесным образом доступным без обучения, без «груза культуры». Что ж, издавна привлекательна мечта лентяя, народного героя Емели о печке и щуке, с волшебной легкостью выполняющих все желания. Так тема «электризации» напрямую связывается со *сказочным, по сути инфантильным* представлением об электричестве как волшебной «палочке-выручалочке» не только в сфере техники, но и в искусстве. В этом ключе бесценна «волшебная тарелка» радиорепродуктора, присоединенного к единому, централизованному проводу, без видимых усилий вызывающая звучания и несущая дармовые знания. И энтузиастам радиомузыкального просвещения поначалу искренне казалось, что сокровища искусства и знания *автоматически*, с помощью чудесной «электризации» дойдут до осознания широкими массами.

б)

Связанный же с электричеством *магнетизм* проявился в невероятно сильной, словно гипнотической привязанности к идее социального и технического прогресса. Известно, что магия механистичности — в частности, механического воспроизведения музыки — действует суггестивно, особенно на интеллектуально слабую личность. Пассивное восприятие определенно отобранного (предвещающего худшее в массовой культуре) пошлого репертуара грозило смертью народному музыкальному творчеству. Это прозорливо отметил С. Прокофьев еще в 1909 году: «Недавно в наше захолустье проникла цивилизация, выразившаяся в том, что один мужик купил себе граммофон. И вот под вечер это дьявольское изобретение устанавливается перед хатой, начинает хрипеть свои ужасные песни. Собравшаяся толпа галдит от удовольствия и фальшиво подпевает...»[11].

«Чары» облегченного, легко усваиваемого продукта в соединении с химерой электризации как панацеи распространились по стране с начала XX века. А начиная со вступления советского государства в сферу управления культурой, доставка музыкального «продукта» массе слушателей была приравнена не только к автоматическому прогрессу, но и к важной идеологической работе. Начался новый виток сакрализации — идеализация и «идолизация» технических средств, превращение их в придаток формирующейся тоталитарной системы.

Магия, волшебство техники магнетизировали творцов и как некая «программа» для музыкального сочинения, и в выработке нового инструментария, новых приемов создания новых звучаний, а также, с помощью радио, — новых способов бытования и восприятия музыки. Черный репродуктор призван был нести послание «свыше», заменяя прежних властных носителей Слова. Музыкальные же звучания из этой точки словно объединяли население в единый «хор», руководимый из «центра». Коллективное слушание являло собой сплочение разных силовых линий в один поток, с истечением электроэнергии и революционного «послания» на всех, включение слушателей в единую цепь[12]. Странным образом это радение вульгаризировало бетховенско-скрябинское светлое мечтание о «единении миллионов». Мистический ритуал поглощения единиц коллективом манипулировал повсеместным, естественным доверием слушателей к музыке (казалось, столь далекой от жестких рук государства) — для распространения нужных власти идей и чувств.

О такой роли музыки на радио в первое десятилетие его функционирования невольно «проговорился» поэт М. Исаковский в стихотворении «Радиомост» (1925). Он запечатлел, как крестьяне после тугого непонимания речей дикторов по радио воспринимали музыку — вероятно, классическую, струнный оркестр — как аттракцион. Звуки радиомузыки, вызывая сначала мистический ужас невидимостью своего появления, способствовали наведению некоего эмоционального контакта, вызывали доверие, на волне которого достигались искомые цели:

Вечером доклад из Совнаркома
Слушали, столпившись, мужики.
Грудь полна восторженного гула,
Но кругом — такая тишина,
Будто всех внезапно захлестнула
Голубая радиоволна.
А когда невидимые скрипки
Зазвенели струнами вдали,
Теплые широкие улыбки
На корявых лицах зацвели[13].

Характерно, что концепция утопления индивидуального в общественном сопутствовала формированию тоталитаризма. Именно после 1932 года личностное начало стало объектом особенно жестоких нападок даже в музыкальной сфере. Например, так называемым «интимистским жанрам» (куда включались и лирические, сокровенно-монологические музыкальные сочинения, и лирические миниатюры) на радио и в прессе тех лет была объявлена истинная война[14]. Впрочем, и ранее, вульгаризируя идеи «мирового радио», отвергали «развлекательность». Радио призвано было «вести борьбу со всяческой интимностью»: с камерными, бытовыми жанрами, «отжившей лирикой, любовной рухлядью», с «купеческими» романсами, цыганщиной, салонными жанрами. Радиовещание и музыка по радио обязаны были представать как искусство, «рассчитанное на города, департаменты, государства».

Задумывались тогда и некие «мистерии», словно радио-«мессы» для всех. В журналах тех лет много обсуждалось создание радиооперы и радиооратории. Однако, несмотря на призывы и обещания как ведущего тогда композитора Николая Рославца, так и уже склоняющегося к возвращению в СССР Сергея Прокофьева, советская радиоопера всё же создана не была. А отечественные радиооратории возникали параллельно немецким «Hörspiele»[15], следуя им в своей стилистике. Таковы, например, «Утренний сигнал» (по В. Луговскому), «1905 год» (на стихи Б. Пастернака), «Знамя на лесах» (по произведениям А. Габора). По описанию очевидца, они «по форме восходят к радио: голос оратора [...] сменяется музыкально-хоровыми эпизодами [...], музыка должна конкретизировать содержание каждого эпизода...»[16]. «Магически»-вовлекающая роль шумовой драматургии проявилась не сразу; лишь постепенно было осознано ее воздействие, эмоционально «направляющее» восприятие вместе с музыкой. Уже в радиопьесе А. Афиногенова «Днипрельстан» звуковая партитура, гипнотически вовлекая в действо, активно использовала шумы в духе «слуховой пьесы» (это заметнее в немецкой реконструкции радиопостановки в 1970-е гг.). Персонажи, будучи голосами-анонимами, выступали там практически в роли вокальных партий, инструментальных звуковых линий, постепенно выстраиваясь в единый согласный оркестр — коллектив трудящихся.

Интересно, что нечто подобное эстетике радиопослания, «слухового зрелища», мы находим во Второй симфонии Шостаковича — «Октябрю» (1927, оп. 14), где последовательно и картинно воплощаются «этапы борьбы». В

завершении симфонии, в хоре на ужасные стихи члена РАПП Безыменского, голос оратора и хоровые призывы словно вызывают сакральные фигуры («Октябрь! Ленин!»). Созданное к десятилетию революции, это сочинение интересно и внятно воплотило фундаментальную *мифологическую схему* эпохи, ставшую базой канона социалистического реализма: от хаоса и мрака, звукового разброда «посторонних элементов» — к единению, хоровой гармонии. Такая структура органически связана и с типичными радиоспектаклями, где всегда в те годы жестоко противостояли «старый» и «новый» миры. Конфликт хотя и был чреват трагическими потерями, гибелью жертв, лидеров борьбы, но мистически неизбежно приводил к победе «прогрессивного».

Однако не только это противостояние, создающее «постоянное напряжение» полюсов, неотъемлемую энергетическую составляющую мифологической схемы искусства социализма, характерно для распространения, пропаганды музыки по радио.

в) «Вольтова дуга» полюсов

Функционирование и восприятие нового средства массовой коммуникации отражало и концентрировало напряжение между полюсами общественных сил.

В ракурсе нашего интереса воистину драматичной предстает «вольтова дуга» разнонаправленных векторов: художественной ткани музыки и пропагандистско-идеологического контекста ее звучания. Особенно очевидно это при попытках приспособления классической музыки к иллюстрации политических радиопередач. Горестные последствия подобных «приспособлений» наследия мы ощущаем и сегодня.

Как же идеологически «направлялось» внимание радиослушателя?

Следуя потребностям времени, теоретик и практик юного радио профессор С. Бугославский определял цели словесного комментария при «построении программы по методу объединения на одном тематическом материале» следующим образом: «Этот комплексный метод объединит задачи политические и культурно-просветительские с художественным воспитанием масс»[17].

Например, в информационном жанре, «радиогазете», в качестве звукового примера беспросветной жизни до революции использовалась вокальная миниатюра М. Мусоргского. Тонкий психологический автопортрет, изысканный образ одиночества, она, благодаря «разъяснению», предстала такой: «Песня “Комнатка тесная” взята из целого ряда песен композитора, которые называются общим именем “Без солнца”. Здесь автор рассказывает о беспросветной, тяжкой жизни бедных людей, дни которых проходят как бы без солнца»[18]. Подобными лживо-тенденциозными «ключами» вынужденно сопровождались практически все музыкальные передачи. Противореча звучанию, выстраивалась схема радиокомментария «с марксистских позиций», вроде: «Моцарт осознал свою принадлежность к выраставшему в то время классу» или «Григ является типичным представителем и выразителем норвежской мелкой буржуазии»[19]. Прекрасная музыка словно меняла «заряд» на противоположный, вынужденно становясь ангажированным примером и полем

социально ориентированной битвы. Незримо возникала при этом «вольтова дуга» между истинным текстом и современным контекстом его звучания и комментарием.

«Напряжение» было острым также и между оригинальным текстом музыкального произведения и контекстом словесных радиопередач, где музыка призвана была чувственно дополнить и однозначно прокомментировать сказанное, «иллюстрировать» звуком, словно фотографией, рисунком или кинокадром.

Существовала и «вольтова дуга» между ранее названной тенденцией к техническому прогрессу и постепенным (после нескольких лет «разгула авангарда») сужением границ разрешенного в культуре. Меняющееся напряжение между старым и новым чувствуется в постоянной борьбе, в изменениях культурной политики радио, следующей за государственной линией.

После Декрета СНК РСФСР «О контроле над производством фонографических записей, матриц и граммофонных пластинок», когда специально созданной для запретов Комиссии предписали «быть особо внимательной к возможности тиражирования произведений, чуждых нравственно и идейно советскому потребителю», в декабре 1925 года было принято решение «О немедленном контроле радиовещания», усложнившееся еще и постановкой вопроса «об установлении контроля над вечерами развлечений, передаваемыми по радио». И здесь «вольтова дуга» запретов и истинных запросов грозила страшными разрядами — цензура радиоканала была строже иных: «То, что допущено к исполнению в других местах, должно быть запрещено к передаче по радио»[20].

Однако программы радио радовали, создавали впечатление интенсивного потока популяризации знаний: что же происходило на самом деле?

г) Возбуждение имитации движения

С одной стороны, известно невероятное «возбуждение» новых культурных движений после революции, примерно до момента «торжества пролетарской идеологии» в сфере управления культурной жизнью — периода объединений «рабочих» и «производственных» коллективов в Советской России. Отголоски этой свободы и смелого поиска слышны и в первые годы жизни музыки на отечественном радио. Пусть начальные опыты неизбежно технически несовершенны, а исполнители, осмелившиеся сотрудничать с новым средством коммуникации, подчас не первоклассны, но музыканты и организаторы вещания были исполнены искреннего энтузиазма и прилагали все силы к тому, чтобы с помощью радио «вести» музыкальную культуру «в массы». Многократно описаны (увы, только со слов рецензентов в прессе тех времен) новаторские достижения, жанровые сплавы музыки и слова, поиски лучших способов трансляции звука как из радиостудии, так и из концертных и театральных залов. Организаторы вещания стремились «продвинуть» как можно больше материала из истории музыки, чаще передавать разнообразные оперные спектакли. Однако позже началось иное «движение»: радикальное кастрирование музыкального репертуара в русле идеоло-

гических требований эпохи. Так, объединение РАПМ (Российское объединение пролетарских музыкантов), практически возглавившее культурную политику в области музыкального просветительства в Радиокомитете, вело свою пуристскую тактику, отсекая целые пласты духовного наследия и сопровождая «оставшееся» после запретов «просветительскими музпояснениями» вроде цитированных выше. Музыкально-просветительские передачи занимали значительное место в вещании, но что несло это просветительство? И было ли оно таковым по сути?

Казалось бы, имеется столько свидетельств восторженного восприятия музыкальных радиопередач. Впрочем, вполне можно верить тому, сколь важным обертоном искаженного, но всё же *присутствия фундаментальной, классической культуры* являлись такие передачи для интеллигенции — остатков «прежнего общества». Однако эти люди не нуждались в тенденциозных «музпояснениях», они жадно внимали *знакам* прошлой культуры; музыкальная классика в «революционном» репродукторе олицетворяла сохранение основ, «мира Дома». Об этом свидетельствует сцена из пьесы М. Булгакова «Адам и Ева». Пока по радио звучит знаменательная для писателя опера Гуно «Фауст» в трансляции из Мариинского театра — мир незыблем, светел, целостен. Тревога нарастает, когда запоют «в громкоговорителе мощные хоры с оркестрами», символ социалистического общества: «Родины славу не посрамим!» Ведь писатель считал: «пение хором» (как воплощения «общества равных прав») обязательно влечет безответственный развал, «драку». Когда репродуктор стихает (ремарка автора: «Музыка в громкоговорителе разваливается. Слышен тяжкий гул голосов... наступает полное молчание всюду») — тогда, понимают герои, и происходит крушение, конец света[21].

Так присутствие в эфире классической музыки, особенно в ранние годы радио, создавало иллюзию непрерывающейся линии культуры. Однако происходило ли при этом «движение» искусства «в массы»?

Радиотрансляции классической музыки, начатые в 1925 году и ориентированные, по планам и декларациям устроителей, на широкие массы, были полны «восторженного гула» энтузиастов-просветителей. Поначалу они рассчитывали на понимание, жажду открывшей для себя культуру массы. Но всё более обнаруживалась либо мнимость адреса этой пропаганды, либо слепота ее организаторов, игнорирующих нерезультативность. А фронт классовой борьбы не миновал и пространство микрофона. На примере многих примеров классического наследия изгоняли «отжившее прошлое», и «социально-заостренные» комментарии начали появляться на радио после подобных опасных выпадов против традиционного просветительства: «Пошлая любовно-оперная чепуха излагается в “музпояснениях” совершенно добросовестно, без малейшей критики [...]. Неподготовленный слушатель [...] так отдается [...] во власть мотивов [...], которым уже давно место в мусорной корзинке истории. Рабочий, которому повторными трансляциями навязали и такими музпояснениями вдолбили допотопное “Сердце красавицы” (русский перевод арии Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто». — *Е. П.*) или “Куда — куда” (ария Ленского из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин». — *Е. П.*), и как субъект и как объект новой музыкальной культуры потерян навеки»[22].

Вроде бы, цитаты из насыщенной почты радиослушателей подтверждают, сколь неравнодушно обсуждает радиослушатель проблемы музыкального радиовещания, репертуара. Но вчитаемся внимательней в слова «простых слушателей», направленные против ограничений радиорепертуара «в интересах пролетариата»: «Действительно ли трансляция из ГАБТ и Экспериментального является "социально опасной" и "классово чуждой" для широких масс радиослушателей? Действительно ли музыка бессмертных произведений, как "Фауст", "Евгений Онегин", "Риголетто" является нам "классово-непонятной" и "любовно-оперной чепухой"? [...] далеко не все товарищи радиослушатели такого "упадочного" мнения и являются оперноненавистниками [...] "Мещанский уют" и "царственное происхождение" опер [...] на десятом году революции показалось "социально опасным" [...] И неужели музыка [...] должна быть принесена в жертву ничем не оправданному понятию о классовой идеологии в опере...»[23].

Этот язык, стиль изложения не похож на речь слушателей-«трудящихся»: вероятно, реплики в споре даны самими носителями фундаментальной культуры, сотрудниками музыкального вещания, в попытках удержать достойный репертуар вне запретов. Такого же рода лексикой и аргументами пестрит большинство одобрительных писем якобы от «массовой радиоаудитории» — во что верится с трудом. А может, адресанты на деле — «мертвые души», и опубликованная корреспонденция сфальсифицирована? Те же отклики, что выглядят и звучат правдоподобно, полны возмущения простых слушателей: почему заставляют слушать непонятную скуку вместо цыганских песен? Искренним кажется и письмо с сетованиями на сложность для восприятия оперы «Борис Годунов» и пожеланиями слушать по радио более близкие и понятные народные песни. Вслед подлинным запросам и возникла передача «Посиделки» с коллективом М. Е. Пятницкого[24], вызывавшая одобрение и восторг особенно среди крестьянского населения — хотя это была радиоинсценировка «старинных посиделок» по сценарию П. Казьмина, исполненная артистами «Театра чтеца» и профессиональным хором.

Как известно по теории масс-медиа, мало «посылки» сообщения, важно его «понимание» адресатами. О степени этого «понимания» свидетельствует истинная почта Радиокомитета. Приведем лишь фрагмент письма, где группа подписавшихся просит, «только чтоб Бетховен не мешал нам отдыхать»... И — от слесаря, который узнал, что «свою музыку, которую вы передаете постоянно, Бетховен писал для царя и графов его. Так за что мы боролись? [...] Вы хотите, чтобы мы украшали наш пока еще суровый быт этой скукой, да еще контрреволюционной. [...] Может, Вам нужна помощь рабочего контроля? Так мы это с удовольствием»[25].

Создается впечатление, что «восторг трудящихся» по поводу трансляций из академических театров, выражаемый в большинстве писем для Радиокомитета и в радиожурналы, скорее всего, симулирован, фальсифицирован. Это заметно по стилю, языку посланий и следует из всего последующего отношения масс к музыкальной классике и из некоторых писем-протестов, явно отличающихся от похвальных.

Известно, как много эфирного времени занимала тогда на радио опера; в середине 1920-х гг. ее трансляции составляли большую часть музыкального

вещания. Позднейшие исследователи завидуют времени, когда оперные трансляции звучали по радио дважды в неделю (наряду с частыми камерными, хоровыми концертами у радиомикрофона и другими музыкальными передачами), поражаются «идеальной» просветительской направленности раннего радио, доверчиво трактуют прессу тех лет. По мнению А. Шереля, восприятие оперных трансляций психологически выверено устроителями в качестве более доступного. Но в отношении такого феномена программирования, когда «малограмотная и эстетически малоразвитая аудитория высказывала по этому поводу очевидное удовлетворение»[26], есть основания предполагать, что дело вовсе не столь оптимистично. По итогам «воспитательной работы» следует, что большинство позитивных отзывов пролетариата и крестьянства того времени от таковых на самом деле не исходит. Кроме того, транслирование оперного спектакля с хорошими певцами, часто — из Большого театра, было делом хотя технически не простым, но менее хлопотным, беспроигрышным, нежели организация концерта в студии, поначалу весьма неудобной. Вероятно, массового слушателя, начинающего чувствовать себя «хозяином положения», подзадоривало сознание, что «барское развлечение» теперь можно получить достаточно легко, бесплатно и на дом. Подобную интонацию прагматического интереса к радиотехнике и, параллельно, сервилистского отношения к искусству на грани бесцеремонного хамства отразил В. Маяковский в стихотворении «Рассказ рабочего Павла Катушкина о приобретении одного чемодана»:

> — Подать, говорю,
> на дом
> оперу «Кармен». —
> Подали,
> и слушаю,
> в кровати лежа[27].

Так продвижение искусства в массы оказалось иллюзией движения без истинного соучастия, ибо просветительство было поспешным, во многом механическим. «Просвещая» социально направленным комментарием, оно нередко могло отпугивать, отравлять впечатление. Какого отношения к музыке, кроме отторжения, в результате такого «просветительства» можно ждать от слушателей, не подготовленных к восприятию и не стремящихся к трате времени и сил на это? Во многом просветительский пафос музыкальных передач оказался, увы, ложным, несмотря на полные энтузиазма устремления. Глубинная суть процесса «музыкальной гальванизации» широкой радиоаудитории состояла в том, что это было *возбуждение имитации движения*, жизнедеятельности по сути мертвого объекта: движение художественных ценностей в «массы» лишь симулировалось.

Это касалось и псевдодокументальности в эфире, радиопереличек — подобно передаче со строительства Днепрогэса, где «имитация достоверности, хорошо отрепетированный “документальный спектакль” был выдан за репортаж — самый достоверный жанр радиовещания»[28].

«Музыкальная гальванизация» после НЭПа заключалась в стремлениях внешне «оживить» революционный дух пропагандой песен революционного подполья, «каторги и ссылки». Гражданская война была окончена, но в песнях оставались постоянные «враги»; звучания радио несли агрессивность «жестового поведения», подсознательно подготавливая необходимость сталинского террора. Повсеместная подозрительность, рассогласование реальности и слов о ней вело к «нарушениям нервной системы» общества. И тут пригодилась «музыкальная гальванотерапия» с помощью радио...

д) Гальванотерапия

Эта метафора воздействия непрерывно звучащего радио на психику масс — психику, несомненно, травмированную чередой трагических событий и измученную раздвоенностью между внешней и внутренней жизнью — кажется на редкость очевидной. Подобно физиотерапевтическому лечению с помощью постоянного электрического тока, присутствие радио создавало мнимо-реальную звуковую ауру.

Ведь его музыкальные звуки, нагнетающие радостно-безмятежную атмосферу, были обманом и утешением. Противореча окружающей действительности, эта обволакивающая сфера могла становиться спасительной; как к целебной дозе, обыватели привыкали к ее празднично-ликующему тонусу. Только немногие могли противостоять непрекращающемуся сонорному вторжению в частную жизнь. Так, известно, что пианистка Мария Юдина и в опасные 1920—30-е гг. отключала радио с единой государственной программой, даже выкручивая щипцами «неприкасаемый» рычажок репродуктора в поездах, где радиозвуки доставали повсюду. Но для большинства это постоянное звуковое насилие стало обычным и даже желанным. Так рождалась своеобразная «наркозависимость» от привычного звучания репродуктора. Ее гениально отметил писатель Андрей Платонов в записных книжках конца 1920-х гг.: «Колхозы живут, возбуждаясь радиомузыкой; сломался громкоговоритель — конец»[29].

Строгая «рецептура» подобных лечебным каплям и дозволенных к звучанию по радио сочинений была отмерена цензурой также «в интересах момента». Например, в репертуарном списке 1929 года среди сочинений «первого сорта» рекомендована опера «Фиделио» Бетховена — не за художественные заслуги, а за тираноборческий пафос; опера «Женитьба» Мусоргского предпочтена его же «Хованщине» за карикатурное отображение прошлого быта; тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга» была удостоена пропаганды за идею свержения власти капиталистов. Однако как и почему в список рекомендованных попало «Ожидание» Шенберга, непонятно... В период всевластности группировки «РАПМ» на радио Чайковский и Рахманинов звучали очень мало, менее 2% общего времени музыкального вещания: их сочинения считались мелкобуржуазными, не совместимыми с интересами пролетариата.

В целях идеологической обработки населения вульгарно-социологические «гальванотерапевтические» радиокомментарии искажали лик и дух даже

уже отобранных цензурой, рекомендованных сочинений. «Музпояснения» включались в поток непрерывных агитационных текстов, а откровенная пропаганда смягчалась «лечащими» звучаниями.

Музыка, распространяемая по радио, становилась при этом мощной эмоциональной силой, используемой властями и действующей подсознательно, от чего ее влияние углублялось и крепло[30]. И постепенно пришли к выводу, что основная функция радио — «проводник пролетарской песни в массы»[31].

Постоянное звучание репродуктора успокаивало, дисциплинировало, создавало эффект присутствия хранящего ока, чувство стабильного фона. Оно незримо являло «купол соборности», «лечебно-гипнотическую» среду звуков радио. С его помощью, особенно посредством музыки, облегчалась адаптация к действительности.

Забавный портрет процесса такой терапевтической адаптации находим в песне Л. Утесова «Джазболельщик» (обработка О. Кандата, слова В. Лебедева-Кумача). «Модуляция» вкусовых ориентиров слышна там напрямую: торжественный нисходящий ход у фортепиано в духе пафосных листовских рапсодий или романтической колокольности дореволюционного Рахманинова — символика уходящей культуры дворянства; это известная в музыкальной риторике фигура «катабасис», аллегорическая дорога в ад. Продолжает ее «буржуазная» мелодия вердиевского типа, напоминающая песенку Риголетто; та тут же превращается в карикатуру на салонно-«мещанское» танго, а уж эта, в свою очередь, «впадает» в быстрейший демократичный фокстрот на слова о звуковом мусоре в коммунальной квартире, где «громкоговорителей четыре и за каждой дверью патефон».

Адаптация проявлялась и в насыщении прежних музыкальных жанров новой идеологией — что можно яснее всего объяснить как

е) гальваническое покрытие

Идея «покрытия» старой, популярной основы новым содержанием — как создания новых слов на известные мотивы — известна издревле. Приведем лишь несколько примеров ее воплощения в интересующий нас период.

В первую очередь, в распространяемых в ту пору по радио имитациях народного творчества использовались современные словесные тексты — актуальные вербальные «покрытия» прежних напевов. «Задача формирования нового народного искусства, которое соответствовало бы идеологическим установкам»[32], была актуальна тогда и для грамзаписи. Переиначенные тексты-«покрытия» создавали пласт *псевдонародной* песенности советского периода. Это рассматривалось как инструмент политического воспитания масс, средство агитационно-пропагандистской работы. Например, на мотив прежней песни о Волге «народная» певица О. Ковалева пела псевдобылинные слова: «Взошло солнышко Октябрьское», и «ты от счастья, Волга-реченька, / расплескалася, взвеселилася, / И волна твоя игривая / до Кремля к нам докатилася»[33]. При этом невольно выдан источник социального заказа нового гальванического покрытия: «до Кремля *к нам* докатилася» и «волна счастья» аж устремилась вверх по течению, к притоку Волги Москве-реке, в Кремль, «к нам»!

Кроме того, «гальванизацией» механизмов идеологического нажима предстает использование культурных ценностей в политических целях под покрытием, маской благородного просветительства. В подаче совпропаганды, Бетховен — вечно насупленный тираноборец «за свободу». И не случайно Ленин якобы ничего не знал лучше «Аппассионаты» (хотя тут налицо известная путаница с репертуаром...). Урезанное в духе радиопросветительства творчество композитора представало как путь «от мрака» капитализма к прозреваемому «свету» равенства после революции.

В опоре на старую музыку путем «гальванического покрытия» создавались новые спектакли, менялись прежние либретто: «Тоска» становилась аргументом «В борьбе за Коммуну», «Гугеноты» превращались в «Декабристов», многострадальный «Иван Сусанин», менявший имена с момента рождения, назывался «Серп и молот». Если открывшиеся в Ленинграде и Москве в 1928 году «Радиотеатры» (хорошее, казалось бы, начинание) ставили музыкально-драматические произведения, предназначенные для радиотрансляций, то в них нередко «политизировали» старые сюжеты, а музыку, адаптируя, кромсали в целях «доходчивости» и «актуализации».

Так с помощью постоянного воздействия радиопропаганды, путем «гальванических покрытий» беспроигрышных классических основ выковывались каноны и клише социалистической культуры, вызывая предсказуемые реакции и эмоции членов социалистического общества. Этот процесс мы назовем

ж) гальванопластика

Работа по формированию душ-стереотипов с помощью радио метафорически отвечает «гальваностереотипии» стандартизированного восприятия у массового слушателя. Для задач государства должна была быть выращена новая интеллигенция, не «загрязненная» общением с прежней индивидуалистической культурой. Происходящая из «народной массы», она призвана быть, как считал Н. И. Бухарин, «натренирована идеологически на определенный манер. [...] Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике»[34].

Музыкально-просветительская работа радио служила, тем самым, и такой цели: актуальные, политкорректные трактовки направляли восприятие, заменяли чтение опасных книг. Как в гальваноформах, в идеологических тисках отчеканивались клише сознания, услышанные в комментариях, «ключах» для музыки. Постоянное слушание только лишь дозволенного, при «настройке» на идеологически нужный тон, формировало тезаурус, слуховой горизонт человека, его этико-эстетические установки.

Конечно, не всё сводится к унификации. В реальности сосуществовали встречные процессы: живая жизнь боролась с властной «гальванопластикой». Спасение от клише исходило из глубин человеческой памяти, от музыки на пластинках, остававшихся от «прежней жизни», и из неподконтрольных непосредственных впечатлений; даже на радио пробивался неофициозный репертуар. Иное — баланс этих воздействий. Постоянный радиоголос верховодил на площади, в коммунальной квартире, в избе, как в сказке о ма-

ленькой хитрой Маше и бестолковом доверчивом медведе: «высоко сижу, далеко гляжу». Вкрадчивые, формирующие потоки из невидимых источников рождали магические звуки, струящиеся «сверху», подсознательно соединяя *небесную власть с властью земной*...

«Гальваностереотипически» определялись и совсем новые музыкальные радиозвучания. На создание конца 1920 — начала 1930-х гг. — советскую массовую песню — возлагалась общественно-политическая роль, доминирующая в воспитании и формировании аудитории. Ее звучания помогали организации «биоритмов» новой действительности, празднично-обрядовому календарю. Весне соответствовали веселые песни о юности, молодом энтузиазме расцветавшей страны, праздниках Первого мая. Лету — песни с мускулистыми или шуточными образами «здоровой физкультуры и спорта», полнокровные «урожайные», трудовые-колхозные, с сочными зарисовками лженародно-крестьянского славного труда и быта. Осень — время плодов, главным из них представал праздник Октября, плод усилий *Отцов*. Холодной четкостью маршевых ритмов, преимущественно с мужскими тембрами и оркестровой медью, отличаются песни о Красной Армии.

Советская массовая музыка стандартизировала и социально оптимистичный *суточный* ритм. Утро расцвечивали юные хоры «Пионерской зорьки», разливы пассажей утренней гимнастики. Днем был уместен организующий ритм песен-маршей, элементы лирики и разрешенной классики. Праздничный день более насыщен патриотическими хорами-прославлениями. Вечером возможны звучания народной, танцевальной музыки, лирических, шуточных песен[35].

Главное же, что с помощью «музыкальной гальванизации» по радио шло формирование ложного исторического образа страны и народа.

Отсюда — прямой путь к разговору о веселящей, оптимизирующей музыке.

Насильственный музыкальный оптимизм

За некоторыми исключениями, музыкальное искусство России начала XX века, пожалуй, не давало поистине светлых и жизнеутверждающих примеров. Аутентичные народные протяжные песни полны неизбывной тоски, так же, как отчаянием проникнут юмор частушек. Ни тем, ни другим не было места в отечественном радиовещании, где царило усмиренное народное пение, пропагандировался псевдофольклор. С начала 1930-х гг. прежние основы покрывались слоем лживо-бодрящих, развлекательных элементов. Ведь древний церковный хоровой жанр, в его истинно мессианской роли, был фактически убит режимом (запрещено ритуальное православное, греко-армянское, грузинское, украинское, белорусское, хасидское храмовое пение). Функции объединения, утешения, поддержки перешли к советской массовой песне. Она призвана была взбодрить, вырастить в подсознании людей (слышащих слова об одном, а в реальности видящих иное) светлый, уверенный тонус восприятия действительности. Зачаровывали слова «под музыку» («Эй, товарищ, больше жизни!»).

На авансцену политики и культуры поступали выходцы из провинций, из-за «черты оседлости». С ними — философия «бодрячества», «выпевания»

и вытанцовывания веселья из трагедии; этимология такого оптимизма происходит из музыки клезмеров, еврейских оркестров и русского отчаянного скоморошества. Так, фольклорная песня «Дядя Эля» в исполнении Л. Утесова (обработка Н. Пустельника, слова Е. Полонской) демонстрирует, как можно «накрутить» веселье, хотя музыка минорна и в ней чувствуются черты плача. Амбивалентны приметы такого оптимизма (помимо словесного текста): «мажорные нюансы» минорного лада, пронизывающая маршевость, соединяемая с танцевальностью-вальсовостью, чертами польки, лихого, перерастающего в экстатическое, «выплясывания» горя...

Мифологическая схема искусства героического, волевого преодоления к середине 1930-х гг. сменялась другой. Ее выразила формула «жить стало лучше, жить стало веселее». В музыке смена ориентиров сказалась решительным отторжением пафосно-трагических сочинений, пуританского стиля, жестко-реалистических полотен с чертами экспрессионизма вроде «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Особой поддержкой пользовались жанры лирико-комические, эксцентрические — музыка, внушающая веру в радостное и безбедное существование в Стране Победивших Советов. Так как важнейшим стало кино, то оно и задавало тон для стиля пространственных и временных искусств. Первыми «ласточками» наступления веселящейся эпохи социалистического оптимизма предстали музыкальные кинокомедии, выводившие на авансцену новых, «веселых ребят», не отягощенных грузом прошлого.

Тут, как и в отношении радиомузыки, показательны требования Сталина к музыке кино. Просматривая и редактируя киноматериалы, он постоянно с 1934 года отмечал и отметал «порочность», скуку, нудность мрачного: «...надо перестать пичкать зрителя старыми темами, хоть и неплохими, как памятники прошлой культуры, вроде “Грозы” [...] зрителю нужны радость, бодрость, смех. [...] У нас мудрят и ищут нового в мрачных [...] “перековках”. Я не против художественной разработки этих проблем. Но дайте так, чтобы было радостно, бодро и весело»[36].

На эту волну перестраивалось и радио. Его песенный прессинг после 1932 года решительно направлен на создание радостной, уверенной атмосферы. Радио стало передавать всё больше песен из кинофильмов, а также непрестанные ликующие хоры, славящие родину, труд, вождя. Их повторение, усиливаемое в праздничные дни, словно воскрешало функции древних «талисманов победы». Издревле массовые заклинания, священные песнопения использовались верховной властью для управления массовой психологией. В 1930-е гг. складывались архетипы социалистической звуковой среды, чье влияние в сфере коллективного бессознательного было столь сильно. Активно участвуя в создании отечественной мифологии сталинского периода, советская песня, постоянно звучащая по радио, призвана была укреплять чувства социального оптимизма и вовлеченности каждого слушающего в общий «хор», общую радостную «семью народов». И хотя только в песнях и можно обнаружить желанный конгломерат разных наций, общесоветскую музыкальную речь, этот звуковой синтез внушал веру в существование единства.

Властное присутствие хоровых заклинаний, разносимых *вещим* голосом из *центра*, с позиций глубинной психологии Юнга, сравнимо с «голосом

Отца», воплощавшим незримую силу его железной руки. Не случайно для радиодиктора предпочиталась баритоново-басовая окраска голоса, как у вождя народов; и позже главные дикторы страны отличались глубокими басами. Если требовалась женщина-диктор, то, по условиям Радиокомитета, — лишь с тембром, «близким мужскому»[37].

Принципы соцреализма (термин появился около 1932 года) формировались и на опыте радио, опыте «гальванизации» музыкальной жизни имитацией движения, покрытием сущностного — слоем ложного. Радиоголоса и музыкальные звуки радио, разнося победную интонацию, по-отечески покровительственную и руководящую, «гальванизируя» насильственным весельем правду, мертвящую под личиной безмятежной радости, призваны были внушать веру в блестящие перспективы народа и общества. Но лучезарная ясность, навеянная во многом дурманом «музыкальной гальванизации» с участием радиолжепросветительства, была тяжелым сном умершей совести, смертным забвением многих духовных истоков и истинных ориентиров.

Вспомним тут еще одну живительную особенность воздействия электрическим током. О ней, горюя о пренебрежении народом своих корней, печалясь о пропившемся населении, легко повернувшемся к дешевой развлекательности, писал Мусоргский еще в 1867 году. Он сам — как позже немало людей, противостоящих всему тому, о чем пришлось писать в этой статье — тоже относился к тем «докторам», которые своим творчеством, совестью спасали умирающий человеческий образ: «Народ или общество, не чующее тех звуков, которые, как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, осознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность, — такое общество, такой народ — *мертвец*, а отборные люди этого народа — доктора, заставляющие посредством насильственного электрогальванического тока дрыгать члены этого *мертвеца-народа*, пока он не перешел в химическое разложение трупа»[38].

«Музыкальная гальванизация» с помощью радиопропаганды 1920-х и особенно 1930-х гг. создала абсурдное положение: истинное искусство функционировало как ложное, а ложное, сливаясь с «голосом насилия», считалось единственно верным, желанным.

Выскажем предположение, что тогдашнее насильственное звучание музыки в радиодинамиках (будучи чрезмерным, направляемым социально извращенным комментарием) после первых реакций восторженного удивления и преклонения перед новой звучащей реалией вызвало отторжение, раздражение и, судя по последующим результатам, полное игнорирование широкой массой слушателей. Это объясняет, почему высокое классическое музыкальное искусство — в целом, область, наиболее далекая от идеологической ангажированности — путем пропагандистских манипуляций по радио стала для массового советского слушателя сферой наиболее отторгаемой, несимпатичной. Для людей, сформированных гальванопластикой радио, и их потомков она парадоксально превратилась в символ государственного насилия, давления на обывателя, образом тоталитарного внедрения «чуждого», ненужного.

Поэтому «фестивалями классической музыки» стали называть дни похорон важных государственных деятелей, и звуки невинного «Лебединого озера» в дни путча 1991 года пугали возвратом к внешней «красивости» и подспудной лжи, к «музыкальной гальванизации» мнимого социального оптимизма.

---

[1] Песни русской революции // Граммофонный мир. 1917. № 1. С. 6—7.

[2] О пролетарской музыке в радиовещании // Говорит Москва. 1931. № 24. С. 10.

[3] *Г. Поляновский*. Боевые задачи хорового радиоансамбля // Говорит СССР. 1932. № 10. С. 10.

[4] Гальванизация — от имени болонского анатома, основателя экспериментальной электрофизиологии Алоизия Луиджи Гальвани (1737—1798). Он обнаружил, что мускулы трупа лягушки приходили в движение, когда «из электромашины была извлекаема искра (а мускулов и нервов касались в то же время металлическим предметом)» (Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. 5. СПб., 1892. С. 2—8).

[5] Здесь и ниже: Советский Энциклопедический Словарь. М., 1980. С. 275.

[6] *А. Авраамов*. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Кн. 2. Пг., 1916. С. 99, 100—101.

[7] *А. Авраамов*. Искусство в свете революции, машине дорогу. М., 1917.

[8] Тема технического, *машинного* созидания как *программа* отобразилась в столь знаменательных для своего времени сочинениях, как нашумевшая, открыто антиромантическая симфоническая картина «Завод» А. Мосолова, прославляющая социалистический труд и ставшая недолгим «эталоном» искусства новой революционной эпохи. В том же духе были созданы «Электрификат» Л. Половинкина (в жанре фокстрота) и «Рельсы» В. Дешевова (в жанре токкаты).

[9] *А. Авраамов*. Новая эра музыки // Советское искусство. 1925. № 3. С. 67.

[10] Там же. С. 65—66.

[11] Цитата из письма С. С. Прокофьева Вере Алперс: РНБ. Ф. 1201. № 159. Л. 6 об. (тетрадь «Юношеские письма Прокофьева», копии рукой Веры Алперс). См. также: *V. Seroff*. Sergei Prokofiev. A Soviet Tragedy. London, 1968—1969. P. 74.

[12] Пародией на этот феномен стал «случай массового какого-то гипноза», когда «хористы, рассеянные в разных местах, пели очень складно, как будто весь хор стоял, не спуская глаз с невидимого дирижера». (*М. Булгаков*. Мастер и Маргарита. М., 1989. С. 189).

[13] *М. Исаковский*. Избранное. М., 1950. С. 21.

[14] *Б. Михайловский, Б. Песис*. Интимистские жанры // Говорит СССР. 1933. № 1. С. 3—5.

[15] Известно, что в Радиокомитете в 1930-е гг. проводились просмотры картины Г. Рихтера «Все вертится, все движется», созданной в стиле акустического конструктивизма, и Вальтера Руттмана «Звучащая волна», в которой царит миксаж голосов, музыки, акустических эффектов.

[16] *М. Черемухин*. Радио позволяет композитору по-новому разрешать взаимоотношения музыки и слова // Говорит СССР. 1932. № 33. С. 4—5.

[17] *С. Бугославский*. Связь радио с массами // Новости радио. 1925. № 30. С. 7.

[18] ГАРФ СССР. Ф. 391. Оп. 6. Ед. хр. 14. Л. 118.

[19] *Е. Власова*. Почему не состоялась советская радиоопера // Музыкальный театр: надежды и действительность. М., 1998. С. 134.

[20] Ноябрь 1926 г. Заседание Президиума коллегии Наркомпроса (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 571. Л. 49 об.).

[21] *М. Булгаков*. Пьесы 30-х годов. СПб., 1994. С. 299, 307.

[22] Трансляция оперы «организована» // Радио всем. 1927. № 10. С. 171.

[23] Отклики. Письмо читателя В. Платонова // Радио всем. 1927. № 10. С. 188.

[24] См.: Радиослушатель.1928. № 12. С. 2.

[25] Говорит Москва. 1931. № 11. С. 13. Ранее — см. негативный отклик на радиотрансляцию «Бориса Годунова», пожелание понятных народных песен (Радиослушатель. 1928. № 12. С. 2).

[26] *А. Шерель*. Там, на невидимых подмостках... М., 1993. С. 26.

[27] *В. Маяковский*. Рассказ рабочего Павла Катушкина о приобретении одного чемодана // В. Маяковский. Полное собрание сочинений. Т. 9. М., 1958. С. 319.

[28] Радиожурналистика: Учебник / Под ред А. Шереля. 2-е изд. М., 2002. С. 42.

[29] *А. Платонов*. Из записных книжек 1928—1930 гг. // Огонек. 1989. № 33 (август). С. 14.

[30] См.: *Е. Петрушанская*. О «мистической» природе советских массовых песен // Russian Literature. 1999. № XLV. P. 87—102.

[31] Говорит СССР. 1932. № 1/2. С. 4—8.

[32] См. статью В. Коляды в этом сборнике.

[33] Цит. по: *Н. Жемчужина*. Русская народная песня советского времени. Л., 1955. С. 17—18.

[34] Судьбы современной интеллигенции. М., 1925. С. 26.

[35] *Е. Петрушанская*. Указ. соч. С. 89—90.

[36] «А дряни подобно “Гармони” больше не ставите?..» Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров (Часть первая, 1934 г.) // Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 289, 290, 304.

[37] Так, в директивном письме от «Радиогазеты РОСТА» руководителю дикторской группы радио А. Гурьеву говорится, что женские голоса «не гармонируют с голосами чтецов и содержанием газеты. [...] Исключением может явиться чтица, у которой голос похож на мужской». (Цит. по: *А. Шерель*. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Очерки. М., 2004. С. 21).

[38] *М. Мусоргский*. <Письмо к М. Балакиреву в Прагу от 26.01.1867> // М. Мусоргский. Письма. Издание 2-е. М., 1984. С. 68.

ЮЛИЯ КУРСЕЛЛ

PIANO MÉCANIQUE И *PIANO BIOLOGIQUE*

ИССЛЕДОВАНИЯ Н. А. БЕРНШТЕЙНА О ФОРТЕПЬЯННОМ УДАРЕ

В 1928 году физиологами Николаем Александровичем Бернштейном и Татьяной Сергеевной Поповой в журнале «Arbeitsphysiologie» («Физиология труда»)[1] впервые были представлены результаты исследований по биодинамике фортепьянного удара, проводимых ими при Государственном институте музыкальных наук (ГИМН). Этими исследованиями фортепьянная игра как бы включалась в контекст индустриальной психотехники и лабораторного изучения труда, так бурно развивавшихся в России после революции. Руководитель исследований Николай Бернштейн начиная с двадцатых годов, работал в области физиологии движения, сначала в Центральном институте труда (ЦИТ), куда его пригласил основатель института Алексей Гастев, потом в Институте психологии и других исследовательских центрах[2]. Широко известны его публикации по биомеханике, в которых он анализирует физиологию таких движений, как, например, бег, прыжок или удар.

Однако фортепьянная игра и рационализация трудовых движений логически связаны иным образом. На протяжении XVIII и XIX веков в процессе дисциплинирования человеческого тела, в рамках которого возникали такие различные явления, как виртуозная инструментальная игра и тейлоризм, человек одновременно нормировался и индивидуализировался, в результате чего представление о «psyché» (душе) дифференцировалось и утончалось. Весь этот процесс можно, по Мишелю Фуко, условно назвать «творением души».

В фортепьянной игре парадоксальный итог этого процесса выражается особенно ярко[3]. Музыкальный дискурс требует от музыканта-художника, с одной стороны, полного автоматизирования игры, с другой же стороны, наполнения ее глубочайшими чувствами[4]. Игра должна быть бездушной и одновременно с этим — настоящим выражением души.

Когда предметом наблюдения в работе Бернштейна и Поповой о биодинамике фортепьянного удара становится сама фортепьянная игра, она приобретает всё-таки новое качество: исследователи в ней увидят то, чего педагоги XIX века, концертная аудитория и сами музыканты не могли познать. Этому способствует появление того, что Вальтером Беньямином именуется «визуально-бессознательным»[5]. Поэтому на примере работы Бернштейна и Поповой о фортепьянной игре — в одной из областей пересечения науки и искусства двадцатых годов — можно предпринять попытку осветить определенную медиальную конфигурацию того времени.

PIANO MÉCANIQUE

Леонид Сабанеев, один из видных музыкальных теоретиков начала XX века, основатель и директор Государственного института музыкальных наук, того самого института, где производились упомянутые эксперименты, в своей статье под заглавием «Процесс механизации в исполнении», опубликованной еще в 1915 году, пишет: «Механизация исполнения — это то явление, которое нами наблюдается на всём протяжении хода музыкальной истории. Это — длительный и постепенный процесс, заключающийся в том, что некоторая часть художественно-волевого акта, именуемого «художественным исполнением», в начале выполнявшаяся непосредственно художником-исполнителем, начинает поручаться некоторому механическому аппарату. То, что было сперва функцией самого организма исполнителя, становится функцией некоторого «механизма», лишь управляемого исполнителем. Этот процесс начался с незапамятных времен, и весь процесс инструментальной техники есть, в сущности, не что иное, как выражение этого процесса»[6].

Процессу механизации здесь приписывается некоторая двойственность. Любой шаг механизации одновременно является шагом ограничивающим, фиксирующим некий технический элемент в устройстве инструмента. Но, с другой стороны, такой шаг механизации высвобождает художественный потенциал, позволяя музыкантам обращаться к новым замыслам.

Именно в области фортепьянной техники этот процесс механизации многосторонен. Одновременно с техникой инструментов развивается техника самой игры. Известно, например, что исполнительское мастерство Людвига Бетховена неоднократно оставляло следы разрушений в салонах венской аристократии — инструменты не выдерживали его игры. И это не единственный пример. Только несколько позднее производству инструментов удалось отреагировать на очевидный недостаток в стабильности: рояли фирмы Bösendorfer расхваливались и расхваливаются по сей день как таковые; так, они оставались неповрежденными после игры композитора и пианиста-виртуоза Ференца Листа. С другой стороны, история инструментов показывает, что чаще всего на изменения в механическом устройстве музыканты-виртуозы реагировали изменениями техники игры. И не только для игры, но и для композиции устройство инструментов всегда являлось предпосылкой становления новых замыслов. В XIX веке, когда фортепиано стало самым распространенным инструментом в буржуазных домах, а также наиважнейшим вспомогательным средством в процессе сочинения музыки, его темперированный строй внушал многим композиторам совершенно новое исполнение тональной системы, и это влекло за собой совсем иные требования к пальцам. Вплоть до XX века музыковеды указывали на «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха как на символ этого новшества.

Одним из жанров, допускающих возможные лишь на основе темперированного строя эксцессивные модуляции, является концертный этюд, который как бы завершает круг процесса механизации. Этот жанр, развившийся в XIX веке на основе простых этюдов и упражнений, предназначенных изначально лишь для совершенствования технических навыков игры, приобрета-

ет некоторый художественный ранг, но одновременно сохраняет, в определенной степени, демонстрацию виртуозности. Модуляция в данном случае служит для повтора и вариации виртуозных трюков, в то время как отработка отдельных, изолированных движений, используемых в этюдах таких известных педагогов, как, например, Карл Черни, смогла бы сама по себе сделать из каждого ученика хорошего или даже профессионального пианиста. Адольф Рутхард, подготовивший издание «Путеводителя по учебной фортепьянной литературе» (1904), с гордостью отмечает: «Наше время наслаждается преимуществом наблюдать решительное завершение развития фортепьянной игры — скажем, виртуозности этого инструмента; мы не нуждаемся в дополнительном доказательстве, что механика и техника этой отрасли искусства теперь находятся на вершине своего развития»[7].

Из этой цитаты неясно, к чему относятся «механика и техника этой отрасли искусства» — к владению техникой рук или к функционированию механического аппарата инструмента. В выражении «виртуозность инструмента» эти два аспекта уже неразличимо слиты.

Техника, без которой «виртуозность игры» никогда не обходилась, на протяжении XIX века трактуется как область, отдельная от собственно искусства. Техника — предпосылка игры, тем более художественного исполнения, но она не должна мешать художественной воле. Поэтому художник-исполнитель, совершенствуя технику игры, тем самым помогает себе забыть о ней. Одновременно забывает он и о том, что усовершенствование техники с самого начала должно было помочь выражению чувств и созданию именно «художественного» исполнения.

Несмотря на то, что такой жанр, как концертный этюд, соединяет повышенные требования к технике с претензией на художественное значение, эта область техники остается сомнительной с точки зрения эстетики. Упрек в бездушности со стороны музыкальных критиков раздавался еще в начале XVIII века, когда появились тенденции доминирования инструментальной музыки над подлинным музыкальным искусством — по сравнению с вокальной традицией инструментальная музыка уже тогда воспринималась критиками как бездушное бряцание[8].

Критика эта прослеживается и в начале XX века, в частности, в трудах Леонида Сабанеева. В связи с появлением механических инструментов он озабочен тем, что соотношение между механическим и художественным началами теперь нарушено, а именно: при исполнении музыкальных произведений отсутствует человек-исполнитель. Механике инструмента, как считает Сабанеев, присущи крайне субтильные нюансы звука, именуемые им «тембром», но пользоваться ими умеет пока только человек, тогда как механическое исполнение достичь этого не в состоянии. Опасение не останавливает, однако, его новаторского оптимизма: «Этот "тембр" или вернее эти минимальные оттенки тембра можно тоже фиксировать, поймать механизм и управлять ими по желанию художественной воли. Когда это условие выполнится, тогда отпадут, в сущности, справедливые нарекания на бесплотность и бездушность тембра механических инструментов: это не бездушность, а «равнодушность», слишком большая ровность, исключающая игру минимальных оттенков, на которых базируется колорит»[9].

В 1920-е гг. Леонид Сабанеев, будучи директором Государственного института музыкальных наук, проводил эксперимент, во время которого опытные музыканты-слушатели должны были различить, когда играет невидимое для них механическое фортепиано, а когда пианист. Механические инструменты того времени достигли уже более высокого технического уровня, и их звук соответствовал требованиям Сабанеева намного больше. В одной из своих статей, написанной уже в эмиграции и опубликованной в 1928 году, он констатирует: «Результаты эксперимента были не слишком утешительными для музыканта — зачастую именно его игра принималась слушателями за игру механического инструмента»[10].

Если модификация механического инструмента и возможна до такой степени, что его игру не отличить от игры исполнителя-человека, то для механизации человеческой игры существуют непреодолимые границы. Дело не в том, что у человека всего десять пальцев, а в том, как установил Николай Бернштейн, что человек не понимает и не может понять, что он делает, когда играет — разве что он вступает в новую медиальную конфигурацию, т.е. человек может следить за собственной игрой в ее совокупности с инструментом лишь тогда, когда им используются определенные приборы для наблюдения.

ОКТАВЫ

Без сомнения, фортепьянный удар является достаточно сложным объектом для изучения. Из-за сложности предмета авторам статьи «Исследования о биомеханике фортепьянного удара» пришлось ограничиться в своей работе лишь одним конкретным случаем: они сосредоточили внимание на движении руки, исключая движения пальцев, что слишком затруднило бы процесс наблюдения. Всем участникам эксперимента предлагалось сыграть один и тот же так называемый «тест», чтобы удостовериться в том, что «разница в исполнении зависит не от его артистичности, а от особенностей моторики музыканта»: «Нами были выбраны не имеющие никакого художественного значения одноручные повторения однообразной ритмической структуры. Во избежание исключительно пальцевой работы все они были построены в форме октав, а с целью устранения специфического механизма точности попадания они были сосредоточены лишь на незначительном количестве нот»[11].

Октавы занимают важное место в развитии фортепьянной виртуозности. В истории композиции параллельные октавы появляются впервые приблизительно в 1820 году. Один из первых примеров октав в две руки, композиция «Wanderer-Fantasie» (фантазия «Скиталец»), сочиненная Ф. Шубертом, была настолько трудна для исполнения, что, предположительно, сам автор не мог ее играть. Она была написана для богатого пианиста-дилетанта по имени Эдлер фон Либенберг. Лист же, напротив, добавлял параллельные октавы и к произведениям других композиторов. «Wanderer-Fantasie», например, он превратил в бравурную концертную пьесу — по его собственному высказыванию, «массы требуют могучей руки атлетической силы»[12].

Параллельные октавы между тем становились как бы фирменным знаком Листа и одновременно признаком пианистов-виртуозов вообще. Как выразился по этому поводу пианист и теоретик Чарльз Розен, «музицирование является не только искусством, но и своего рода спортом, вроде тенниса или фехтования. В особенности верно это по отношению к игре на фортепиано [...]. Эффектнейшие триумфы октавной игры — это не только аттракционы для широкой публики: на концертах молодого Горовица слушатели становились временами на сидения, чтобы видеть, как он играет октавы в первой части и в финале концерта Чайковского. Октавная игра требует специальной и трудоемкой тренировки, похожей на тренировку атлетов. Рубинштейн, завидовавший блестящим успехам Горовица, однажды с сарказмом заметил последнему: "Вы выиграли олимпиаду по октавам"»[13].

Следует отметить, что для пианистов неправильная игра октав влекла за собой последствия медицинского характера. Музыковед и врач Иван Крыжановский в своей книге «Физиологические основы фортепьянной техники» (1922) жалуется на преподавателей, не понимающих, что они портят ученикам здоровье: «Скажем еще несколько слов о ганглионах, которыми страдают пианисты. Причина их — в нерациональном способе игры октав»[14].

В заключении своей книги Крыжановский подчеркивает, что целью его работы «является желание возбудить в педагогах интерес к новому физиологическому обоснованию методов фортепьянной игры, а в физиологах — к детальному изучению игры не только с точки зрения мускульной деятельности, но также и с точки зрения психофизиологии»[15].

Что же это за способ «рациональной игры октав»? Возвращаясь к статье Бернштейна и Поповой, следует добавить, что участники их экспериментов были все без исключения профессионалами, выступавшими в концертных залах. Все они овладели игрой октав еще до участия в экспериментах. Высокую степень их виртуозности демонстрируют результаты наблюдений исследователей: если ставилась задача ускорить темп, то в минуту достигалось до 500 ударов, или же 250 ударов, когда требовалось дополнительное увеличение громкости[16].

Экспериментаторами были выбраны участники, принадлежавшие к разным школам, а следовательно, результаты позволяли сделать выводы о тех движениях, которые «так же свойственны человеку, как и его анатомическо-психологическая структура»[17].

Движения пианиста и механика фортепиано действуют как бы симметрично, но при исполнении октав это сходство более чем метафорическое: играя октавы обеими руками одновременно, как, например, в финале концерта Чайковского, или только одной рукой, как в экспериментах Бернштейна и Поповой, пианист не имеет возможности опереться на клавиатуру. Когда исполнитель сидит низко перед клавиатурой, ему легко удаётся равномерное исполнение быстрых гамм. Но для исполнения октав лучше не садиться вообще — их легче играть стоя. При этом пальцы остаются почти неподвижными — весь удар приходится на руку. Такое движение дает совсем другую картину, чем та игра, которая являлась идеалом фортепьянной педагогики XIX века. Такие педагоги как, например, Черни, сочинили множество упражнений

и этюдов, тренирующих игру «спокойной рукой», некоторые даже предлагали учащимся положить на руку монету. В сравнении с этим пианист, играя быстрые октавы, обращается с клавишами так, как будто он находится перед станком и ударяет по какому-либо обрабатываемому предмету молотом.

В экспериментах Бернштейна и Поповой устранение механизма точности попадания, т. е. упрощение пространственной координации руки, было максимальным, так как задание не только ограничивало игру «на незначительном количестве нот», но и предполагало «удар на одну и ту же пару клавиш». Таким образом, фортепьянная игра сводится к маховому или ударному движению, именно так, как оно интерпретируется Бернштейном в его трудах о рабочих движениях и ударе, начатых еще во время его деятельности в Центральном институте труда.

PIANO BIOLOGIQUE

«Живое движение человека», как пишут Бернштейн и Попова, это «клубок беспрерывных взаимосвязей». Во-первых, неотделимость человеческого движения от устройства инструмента, как и вышеупомянутая неотделимость понятий в описании фортепианной техники, не дает возможности четко разграничить деятельность человека и деятельность инструмента, в данном случае клавиатуры. Последняя обладает некоторой податливостью, на которую реагирует пианист — устанавливается обратная связь между пианистом и клавиатурой. Тем самым совокупность человека и инструмента сводится к простому основанию, что игра проводилась бы иначе, если бы пианист играл на другом инструменте.

Во-вторых, исследование человеческих движений усложняется и тем обстоятельством, что в них взаимосвязаны силы различного типа. Силы мышц действуют одновременно с силами инерции. Выражая данное движение человеческого организма математически, авторы получают дифференциальное уравнение не меньше второго порядка, а каждое отдельное движение является одним из возможных решений этого уравнения.

Если Бернштейн и Попова и настаивали на сложности движений человеческого организма, как и на совокупности механизма инструмента и человеческого движения, то это не означает, что двигательные функции человеческого тела при фортепьянном ударе не подвергались анализу. Для того, чтобы мысленно создать механическую модель такого движения, исследователям пришлось собрать данные о процессе изменения мышечных сил и из них извлечь характер взаимодействий этих сил с силами инерции. Для получения информации ученые подключили участвующих пианистов к придуманным специально для наблюдения данного движения приборам с использованием самых разных медиальных техник.

Игра на фортепиано отличается от других предметов исследования Бернштейна тем, что имеет незначительную амплитуду движения. Пропагандируемая педагогами XIX века идеология «спокойной руки», т. е. минимальный размах кистей рук, требовала от пианистов играть одними пальцами. Но игра

октав превращала концерт в зрелище, так как ее было видно даже на отдаленном расстоянии в концертном зале. В экспериментах физиологов немаловажную роль играл тот факт, что игру октав можно было наблюдать, поскольку «наблюдать» ее должен был не человеческий глаз. При наблюдении за игрой использовалась ускоренная киносьёмка для замедленного показа движений, или же изобретенный Бернштейном и изготовленный его сотрудником П. Н. Симиным «циклограф»[18]. Последний служил основой для разработанного Бернштейном и его коллегами метода «циклограмметрии». Эта аппаратура была создана во время работы в Московской консерватории, т. е. в связи с изучением фортепьянного удара. В задачу исследователей входило найти возможность слежения за тонкими и повторяющимися движениями исполнителя и подобрать способ визуализации именно таких движений. Проведение эксперимента, кроме того, не должно было мешать исполнителю при игре, так как движение требовалось как можно более естественное.

Результаты наблюдения могли позволить расшифровать процесс игры во времени. Для этой цели «циклограф» соединял различные методы и инструменты наблюдения, используемые физиологами еще в XIX веке, и дополнял их фотокамерой, экспонирующей равномерно двигающуюся пленку. В результате получилась своего рода кинокамера, хотя и не создающая иллюзию движений, но всё же позволяющая фиксировать на пленке движения человеческой руки.

Фиксирование движений абстрагировалось: объектом интерпретации физиологов являлась полученная в результате съемки и нескольких процессов упрощений и дополнений кривая[19]. В экспериментах к суставам исполнителей были прикреплены лампочки. Вместо съемки всего движущегося человеческого тела эти лампочки обозначали движения именно тех мест, к которым они были прикреплены. В физиологическом исследовании этим методом пользовался, например, американский физиолог Франк Гильбрет, который получил американский патент на так называемый «хроноциклограф» и в исследованиях которого с помощью таких лампочек снимались разные движения, в том числе и пианистов. Но на этих съемках светлые линии, оставленные лампочками, — все на одном кадре, экспонируемом некоторое время. Именно поэтому съемки фортепьянной игры мало показательны: на них процесс игры неразличим, так как в путанице светлых линий нельзя определить последовательность движений или хотя бы их начало[20].

Изобретателям циклографа такое абстрагирование в съемке трехмерного человеческого тела показалось всё еще недостаточным: в результате процесса съемок движения на пленке оказались не линиями, а точками, так как объектив периодически закрывался и открывался с помощью вращающегося перед ним перфорированного диска, так называемого «обтуратора». Для того, чтобы проследить, с какой скоростью двигались лампочки, т. е. суставы, исследователям понадобилась большая находчивость: они позаимствовали у известного французского физиолога Этьен-Жюля Марэ систему перфорации диска, позволяющую определить цикл вращений обтуратора с помощью одного из равномерно распределенных отверстий, отличавшегося от других по размеру. А для определения скорости цикла вращающийся диск-обтуратор

был соединен с так называемой «сиреной»[21] — инструментом, широко используемым акустиками и физиологами XIX века. Для воспроизведения звука в «сирене» применяется вращающийся диск, периодически прерывающий выпуск воздуха, и раздается звук, высота которого зависит от скорости вращения диска. Метод указания скорости движения с помощью камертона, т. е. тем обстоятельством, что музыкальные звуки являются, по сути, периодическими колебаниями, был известен и распространен уже в XIX веке. Но запись тогда делалась не на пленку, а на вращающиеся валики. На них наносились колебания камертона одновременно с механической записью движений наблюдаемого предмета.

Оптическая запись, используемая Бернштейном, не позволяет такой механической фиксации колебаний камертона. Но «сирена» избавила его от необходимости прибегать к нему, так же как и к тогдашним счетчикам оборотов. Бернштейн по этому поводу похвастался, что точность, достигнутая его прибором, недостижима с помощью визуальных или механических средств. Получалась запись по 60 точек в секунду, что превышало возможности кинокамеры в несколько раз; при этом точность указания длительности вращения с помощью сравнения какого-нибудь второго звука с данной высотой звука «сирены» была крайне высока и превосходила точность тогдашних таксометров.

Тут важно отметить, что замысел воспользоваться регулярностью музыкальных колебаний ведет к другой медиальной конфигурации. Все составные части циклографа известны: «сиреной», способом измерения скорости вращения с помощью звуковых колебаний, лампочками для фотографической съемки и т. п. пользовались физиологи еще до Бернштейна. Вращающиеся диски использовались даже в игрушках, создающих иллюзию движения[22]. Но сочетание всех компонентов циклографа позволяет наблюдения нового качества. Совокупность их создавала «визуально-бессознательное».

ВИЗУАЛЬНО-БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

В лаборатории физиологов создается впечатление футуристического спектакля: постоянно воют сирены и раздаются отрывистые звуки быстрой игры октав, с которыми смешиваются команды исследователей. Но при всей авангардной атмосфере тут не может идти речь о «машинизировании» человека в том виде, как ее пропагандировал руководитель Центрального института труда А. Гастев.

С точки зрения Бернштейна и Поповой, человек не нуждается в машинизировании, так как он уже является машиной, причем намного более сложной, чем та, в которую его хотел превратить А. Гастев. Как раз это и продемонстрировали физиологи на примере игры октав. Роль фортепиано и игры октав становится особенно ясной в замечаниях авторов статей о фортепьянной педагогике. Как подчеркивают Бернштейн и Попова, «независимо от часто встречающейся неспособности пианистов описать словами те движения, которые они производят во время игры, даже проигрывание в медленном темпе

не совпадало с показаниями экспериментальной съемки»[23]. С точки зрения физиологии, самая высшая эффективность при исполнении октав достигается при быстрой игре, а именно тогда, когда исполнитель больше не в состоянии осознанно следить за собственной игрой. Только тогда движение рук принимает идеальную, т. е. наиболее экономную форму. В данном случае это значит, что руки колеблются уже не как составной, а как простой маятник.

Фортепьянная педагогика, в отличие от физиологии, всегда исходила из того, что всякое движение можно усвоить следующим способом: сначала ученик при медленном исполнении данного движения наблюдает и осознает действие собственной моторики, а когда процесс движения уже полностью находится под его контролем, он постепенно ускоряет и одновременно автоматизирует его. Таким образом, педагоги считали, что существует непрерывный переход от медленного к быстрому исполнению октав, т. е. сознательное и бессознательное исполнение связаны одним и тем же типом движения, позволяющим педагогам наблюдать, описывать и передавать функционирование движений во время игры.

Однако Бернштейн и Попова с помощью циклографа продемонстрировали, что такого перехода не существует, есть лишь качественное различие между медленными и быстрыми октавами. Замедленное, т. е. деавтоматизированное восприятие этого движения возможно только аппаратным путем. Сложнейший синтез приборов и медиальных техник в циклографе приводит к созданию того, что Вальтер Беньямин именовал «визуально-бессознательным» и о котором мы узнаем лишь через такие оптические аппараты, как, например, кинокамера, или же, в случае физиологов, циклограф — как писал Беньямин, «природа, открывающаяся камере — другая, чем та, что открывается глазу»[24].

Эксперименты ученых позволяют по-новому осмыслить движения тела. Весь комплекс движений, а именно движение игры октав в совокупности с инструментом, включается физиологами в последовательность исследовательских инструментов. Таким образом, получается медиальная конфигурация, которая убеждает исследователей в том, что исполнение быстрых октав, к объяснению и преподаванию которого так стремилась фортепьянная педагогика XIX века, не воспринимаемо человеческим глазом без помощи оптической техники. Параллельные октавы, которые удаются не всем пианистам, но вполне достижимы с точки зрения анатомической и физиологической структуры человеческого тела, не поддаются осознанию, их исполнение производится по простому приказу: «быстрее». Вся бризантность исследования в том, что предсказуемый результат — октавы — получается непредсказуемым путем, и таким образом целая область, не доступная собственному сознанию человека, оказывается доступной приказу.

При этом цель исследователей — создать механическую модель движения — была близка интересам научной организации труда: ввести механические модели движений в серийное производство. Но для Бернштейна предсказуемость результата движений не означала одновременно и предсказуемость или доступность осознания их процесса. В отличие от представителей биофизиологии того времени, Бернштейн считал, что всякое движение каж-

дый раз строится по-новому. Здесь он не разделяет точку зрения И. П. Павлова о том, что каждой мышце соответствует определенный ареал головного мозга. Бернштейн критикует воззрения Павлова на человеческий мозг, сравнивая их с представлением об органе, где для того, чтобы получить определенный результат, нужно нажать соответствующую клавишу[25]. Концепция самого Бернштейна была сформулирована в рамках будущей теории кибернетики, разумеется, без использования этого термина, введённого Норбертом Винером лишь в 1940-х гг. Дальнейшая судьба Бернштейна, его арест в связи с запрещением кибернетики и его поздняя реабилитация иллюстрируют историю развертывания всего потенциала его работы о «визуально-бессознательном»[26].

ФОРТЕПИАНО В МЕДИАЛЬНЫХ КОНФИГУРАЦИЯХ 1920-Х ГОДОВ

Если фортепиано XIX века само по себе можно было бы справедливо назвать медиумом, так как оно служило воспроизведению музыки и переносу оперной и концертной музыки в уютную атмосферу домашнего салона, то в XX веке оно уступает эти функции уже другим средствам воспроизведения и передачи звука. Появляются радио и граммофон, не требующие от их владельцев сложных упражнений.

Тот тип дискурса, который имел свое начало во Франции и приобрел свою эстетическую форму в этюде, в пианисте-виртуозе — свое характерное воплощение, а в механическом инструменте — свою утопию, закончился. В советской России же *piano mécanique*, т. е. механика и педагогика фортепьянной игры, было сведено к психофизиологическим и биомеханическим исследованиям фортепиано — к *piano biologique*.

---

[1] *N. Bernstein, T. Popowa*. Untersuchungen über die Biodynamik des Klavieranschlags // Arbeitsphysiologie. Zeitschrift für die Physiologie des Menschen bei Arbeit und Sport. 1929. № 1, 5. S. 396—432.

[2] К биографии Бернштейна см.: *A. Kozulin*. Toward a Social History of Soviet Psychology. Cambridge, Mass.; London, 1984. P. 62—82.

[3] «Отсталость» России, с этой точки зрения, теряет свою релевантность. И это не только потому, что в России во второй половине XIX века уже существует весь комплекс формирования профессиональных музыкантов. С точки зрения социальной истории, проблема отсталости в контексте работ А. Гастева четко сформулирована в статье: *Е. Добренко*. Блуд труда: от романа с производством к производственному роману // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. № 51. С. 178—179: «Чем очевиднее этот производственно-эстетический проект, основанный на сверх-культуре труда, не подходил России — с ее хозяйственной отсталостью, разрухой, отсутствием не только культуры производства и дисциплины, но самой этики труда, — тем радикальнее были идеи рационализации мускульного труда».

[4] См.: *W. Scherer*. Klavierspiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München, 1989; а также: *G. Wehmeier*. Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel; Basel; London; Zürich, 1983.

[5] См.: *В. Беньямин*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // В. Беньямин. Озарения. М., 2000. С. 146.

[6] *Л. Сабанеев*. Письма о музыке II: Процесс механизации в исполнении // Музыкальный современник 1915. С. 17.

[7] *A. Ruthardt*. Einleitung zur fünften und sechsten Auflage // J. C. Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur / Hg. v. A. Ruthardt. Leipzig; Zürich u. a., 1905. S. IX.

[8] Ср.: *E. Hanslick*. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1902.

[9] *Л. Сабанеев*. Указ. соч. С. 20

[10] *L. Sabaneev*. The Process of mechanisation in the Musical Art // The Nineteenth Century. 1928. № 6. P. 117.

[11] *N. Bernstein, T. Popowa*. Op. cit. S. 399.

[12] *F. Liszt*. Friedrich Chopin. Leipzig, 1880. S. 85.

[13] *C. Rosen*. Klavier spielen // Lettre international. 2000. № 48. S. 94.

[14] *И. Крыжановский*. Физиологические основы фортепианной техники. СПб., 1922. С. 68. Ср. также: «совершенно естественным является желание, чтобы пианисты оставили не достигающий цели и ведущий к заболеваниям способ изучения кистевой игры октав, применяя его только в очень ограниченных размерах там, где он требуется специальными задачами».

[15] Там же. С. 70.

[16] Ср.: *N. Bernstein, T. Popowa*. Op. cit. S. 400.

[17] *N. Bernstein, T. Popowa*. Op. cit. S. 398.

[18] В немецкоязычных, опубликованных в Германии текстах Бернштейн называет его «Kymozyklograph».

[19] О физиологических исследованиях с помощью кривых см., напр.: *Soraya de Chadarevian*. Die «Methode der Kurven» in der Physiologie zwischen 1850 und 1900 // Ansichten der Wissenschaftsgeschichte / Hg. v. Michael Hagner. Frankfurt a. M., 2003. S. 161—188.

[20] Ср., напр.: *M. Braun*. Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830—1904). Chicago; London, 1992. P. 340—348.

[21] При этом сам диск обтуратора мог одновременно выполнять функцию сирены, см. об этом ниже.

[22] Ср., напр., *H. Schmidgen*. Le cur mis a nu. Movement-Images in Experimental Physiology, 1830—1860. (http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art4/index.html) и его же об использовании камертона при звукозаписи фонавтографом на примере голландского физиолога Франса Корнелиса Дондерса: *H. Schmidgen*. Sound, Writing, and the Speed of Thought. Physiological Time Experiments in Utrecht, 1860—1870 // H. Schmidgen (ed.). Experimental Arcades: The Materiality of Time Relations in Life Sciences, Art and Technology (1830—1930). Conference at the Bauhaus University Weimar 24—26 May 2002. P. 25—44. С другой стороны, интересно отметить, что перфорированные диски использовались и при изготовлении «рисованного звука». Об этом см. в настоящем томе статью Н. Изволова и его же: Из истории рисованного звука в СССР // Киноведческие записки. № 53. 2001.

[23] *N. Bernstein, T. Popowa*. Op. cit. S. 398.

[24] *В. Беньямин*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 145.

[25] Ср.: *S. Gerovitch*. From Newspeak to Cyberspeak. A History of Soviet Cybernetics. Cambridge, Mass.; London, 2002. P. 44—45.

[26] О дальнейшей судьбе Бернштейна см.: *S. Gerovitch*. Op. cit.; *И. Сироткина*. Н. А. Бернштейн: Годы до и после Павловской сессии // Репрессированная наука / Под ред. М. Г. Ярошевского. Л., 1991. С. 319—326; *И. Сироткина*. Физиология активности Н. А. Бернштейна: становление нового научного направления // Bedingungen für die Entstehung und Entwicklung neuer Forschungsrichtungen. Beiträge zum 2. Internationalen Symposium vom 23.—25. November 1988 in Berlin. Teil II. (Kolloquien-Heft 69). Berlin, 1989. S. 361—370.

3. ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕДИА

РОЗАЛИНДЕ САРТОРТИ

ФОТОКУЛЬТУРА II, ИЛИ «ВЕРНОЕ ВИДЕНИЕ»

«Фотография — падчерица культуры».
Ролан Барт (1979)

Кто мог раньше подумать, что советские фотографии 1930-х гг. однажды выставят бок о бок с американскими работами того же времени, чтобы не только показать, насколько схожи взгляды фотографов на объект — их эстетика, их выбор мотива — но прежде всего чтобы выявить их общую направленность: в обеих странах работы фотографов преследовали пропагандистские цели.

И действительно, экспозиция выставки, представленной в 1999 году в Нью-Йорке и Вашингтоне[1], поражает близостью изобразительных средств в советских и американских работах тридцатых годов. Что это? Близость и схожесть, ускользавшие прежде от нашего внимания? Близость и схожесть, которые мы были не в состоянии уловить? Быть может, мы смотрели на них сквозь идеологические очки и только с окончанием холодной войны наш взгляд на них переменился? Неужели перед нами действительно те самые, когда-то политически дискредитированные фотографии? И еще: что общего имеют выставленные в 1999 году работы с визуальным опытом и фотореальностью, определявшими жизнь и быт советских граждан того времени?

Эти вопросы заставляют еще раз вернуться к истории развития советской фотографии при Сталине, в частности, к роли фотографов и фотографии в деле строительства нового общества. Этот процесс представлял собой, как пишет Владимир Паперный применительно к истории советской архитектуры, своего рода «борьбу культур», конфликт между модернизмом/авангардом и сталинской культурой социалистического реализма, другими словами — конфликт между культурой I и культурой II[2]. Противопоставление Паперного вполне приложимо и к истории развития советской фотографии, внутри которой данная оппозиция предстает как противоборство фотокультуры I, то есть фотографии авангарда, объявленной «новым видением», и фотокультуры II — фотографии, сформировавшей эпоху сталинизма. Давний спор о предполагаемой «объективности объектива» и аутентичности снимка приобрел в Советском Союзе необычайную остроту ввиду крайних позиций, занимаемых фотокультурой I и фотокультурой II. Видимое и невидимое на снимке получало статус политического высказывания и могло стать для фотографа вопросом жизни и смерти.

В вопросах политики и эстетики обе «культуры» имели своих союзников, меняющихся время от времени, так что конфликт носил не только внутренний

характер, но на протяжении многих десятилетий, в том числе и после распада СССР, всё еще определял отношение Запада к продукции фотокультур I и II.

Так, например, признание значения советского фотоискусства, как и принятие его эстетических норм, являлось за рубежом выражением политической солидарности вплоть до эпохи холодной войны. Западный взгляд, таким образом, никогда не был единым: для кого-то изначальной была эстетика, отодвигавшая политическое содержание на второй план, другие же рассматривали эстетику и политику как элементы единого и неделимого целого. Соответственно, отношения, поддерживаемые с одной из культур, являлись отражением общего конфликта между Западом и Востоком.

ФОТОГРАФИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Фотографы как авангарда, так и другого, более консервативного направления, оказавшиеся позже в противоположных лагерях, видели в своей работе вклад в построение социализма и считали таким образом свою деятельность политической — в рамках проекта национального и международного значения. Фотография должна была перестать быть только произведением художественного творчества, подчиненного принципу «искусство для искусства», она должна была стать прикладной дисциплиной — и в первую очередь при помощи репортажной, газетной фотоиллюстрации. Именно она и составила ядро фотокультуры II, особенности которой будут рассмотрены ниже на примере развития фотоиллюстраций советской прессы.

Как уже отмечалось, задача фотографии состояла в том, чтобы документировать процесс строительства нового общества. Эти «документы» должны были информировать советских граждан и зарубежных читателей о достигнутых в ходе работ успехах, дабы помимо всего прочего увлечь Запад делом социализма. Целью ставилось не только создание журналистской иллюстрации на актуальные политические темы дня: на фотографию были возложены функции просвещения и воспитания политического сознания. Иными словами, речь шла об использовании фотографии в целях агитации и пропаганды, о направленном воздействии, о попытке оказать влияние на восприятие социальной действительности с помощью фотоизображения. Эта установка была общей для фотокультуры I и фотокультуры II.

Однако именно в такой постановке задачи и крылся корень конфликта, насущный вопрос о том, с помощью каких средств фотография может достичь поставленной цели, а в конечном итоге — насколько пригодна фотография как средство визуального отображения действительности для передачи грандиозности идеи и создания картины всеобщего строительства социалистического общества и иллюстрации достигнутых на этом пути успехов.

Официальная дискуссия о форме и содержании фотографии в социалистическом обществе, с особой остротой развернувшаяся с началом первой пятилетки в 1928 году, в целом известна. Почти четыре года велись серьезные дебаты между фотографами авангарда — представителями «нового видения», создавшими в 1930 году группу «Октябрь»[3], и представлявшими более традиционное направление членами Российского объединения пролетар-

ских фотографов (РОПФ). Постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» положило в апреле 1932 года конец этим дискуссиям (во всяком случае, на какое-то время) и стало первым победным этапом фотокультуры II.

Для деятелей авангарда революционное обновление форм художественного выражения и восприятия было неотделимо от радикальных общественных преобразований. Осип Брик, говоря в одной из своих статей 1928 года о фотографии, устанавливает здесь прямую зависимость: «Всякая фиксация объекта методами старого времени возвращает нас и к идеологии этого старого времени»[4]. Писатель-фактограф и фотожурналист Сергей Третьяков отметил годом раньше по поводу писательского дела, что «довоенная норма в форме потянула за собой довоенную норму в идеологию»[5]. Этим утверждалось, что продолжающие существовать или вновь появляющиеся дореволюционные формы и способы художественного выражения в искусстве свидетельствуют о наличии дореволюционного мышления и существовании дореволюционных общественных процессов.

В 1928 году противники конструктивистского языка форм еще могли позволить себе утверждение, что запечатленные на снимках «факты» строительства, фабрики, колхозы, трактора и здания «говорят сами за себя», а экспериментальные, нарушающие традиционное восприятие фотографии, предпочитаемые авангардистами, только отвлекают от новых социалистических явлений[6]. Наивная вера в якобы присущий фотографии реализм вскоре обернулась заблуждением.

НОВОЕ ВИДЕНИЕ

Под «старыми методами» и «средствами старого времени» фотографы авангарда понимали перенесение традиционных изобразительных форм живописи в фотоискусство. Типичные для живописи общие планы и перспектива взгляда на уровне глаз, каковую Александр Родченко применительно к фотографии полемически назвал «съемкой с пупа — аппарат на животе»[7], лишали зрителя возможности увидеть динамику нового мира во всём размахе. Это была, в конечном счете, перспектива, свойственная предшествующим модерну эпохам: перспектива, господствовавшая в церкви и характерная для большинства производственных процессов в доиндустриальном обществе. И, конечно, это была перспектива традиционной фотографии — ведь не случайно для того, чтобы сделать крупный план головы, фотографируемого человека заставляли сесть. С точки зрения авангарда, живописи не осталось места в индустриальном обществе, основанном на постоянном изменении, и потому она рано или поздно будет вытеснена фотографией, более скорой, более точной и обладающей к тому же большим оптическим потенциалом.

«Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники» — таков был гимн Дзиги Вертова, «пропетый» им во славу современной жизни и кино в 1922 году[8]. Революционные эксперименты, проведенные кинематографистами советского авангарда, попытавшимися открыть новый мир сред-

ствами кино, могли быть теперь продолжены и в области фотографии — в том числе благодаря дальнейшему развитию фототехники, появлению компактных фотокамер и катушечной пленки.

«Старый» взгляд на вещи представители авангарда пытаются заменить новым выразительным языком, специфической формой изображения, обусловленной особенностями, присущими техническим возможностям фотографии. Девизом стало экспериментальное обращение с фотоаппаратом, открытие мира через объектив, новое, фотографическое видение. Показать мир таким, каким его никто не видел раньше, когда не было еще этого оптико-механического подручного средства, — а если и видел, то на мгновенье, не имея возможности удержать его и запечатлеть в визуальном образе. Увидеть мир, не статично замерев и уставившись вперед, как в доиндустриальные времена — а в игре, в движении, пробуя новые технические средства. Главная цель теперь — добиться оптического остранения объекта и тем самым «разрушить автоматизм восприятия», показать знакомый объект, казавшийся привычным, в необычном ракурсе: снизу, сверху, со всех сторон, неожиданно близко, перевернутым, направить камеру на отдельную деталь, разобрать предмет буквально на части, заставить его раздвинуть свои границы, выйти за рамки, чтобы потом из сложения множества перспектив получить не только новый динамический взгляд на объект, но и иную систему взаимоотношений между человеком, выступающим в качестве зрителя, и окружающим миром в целом. Непривычное на снимке должно заставить зрителя остановиться на какое-то мгновение, задержаться; оно призвано было «притормозить», как говорилось тогда, восприятие зрителя, заставить его еще раз взглянуть на изображение, присмотреться и в результате — познать новое.

Эта новая форма видения распространялась в том числе (и даже прежде всего) на «предмет», именуемый «человеком». Люди должны были учиться видеть себя в ином ракурсе, не ограничиваясь точкой зрения религиозного феодального общества, где физический труд не считался высшей деятельностью. Взгляд с позиции чайной ложки на столе, когда человеческие головы оказываются меньше чайника и чашек. Взгляд со стороны раздробленного на отдельные движения рабочего процесса — или глазами машин, которыми управляют люди, производящие довольно рискованные движения и превращающиеся в придаток машин, рядом с которыми они иногда кажутся крошечными лилипутами. Люди должны были научиться видеть мир в движении, на быстрой скорости, как в моментальной съемке, словно ты летишь на бреющем полете в маленьком шатком аэроплане.

В этом и виделся настоящий апофеоз человека и его власти, а фотографии авангарда призваны были документировать факты новой советской действительности, пробуждая и умножая страстный восторг, вызванный этими фактами. Установка на динамизацию оптического восприятия с помощью возможностей фотографии имела целью выразить динамику социалистического строительства, сделать восприятие событием, вовлечь зрителя в этот процесс и сделать его носителем увиденного движения. Подход к фотографии как механическому воспроизведению действительности не мешал авангарду видеть в ней средство радикального изменения не только визуального мышления, но и общественного сознания.

«Новое видение» с его восторженным отношением к технике вообще и к оптическим возможностям объектива в частности не ограничивалось лишь Советским Союзом и было не менее широко распространено в Западной Европе и США, как это видно по многочисленным фотовыставкам — например, по выставкам «Пресса» (1928, Кёльн) или «Кино и фотография» (1929, Штуттгарт). Среди участников последней, наряду с СССР и США, были Бельгия, Германия, Великобритания, Франция, Голландия, Швейцария и Чехословакия. В статье «Фотографическое мировоззрение», опубликованной в 1929 году в Германии, говорится: «Такое открытие действительности является миссией фотографии [...] Ее сущность на самом глубинном уровне соответствует структуре сегодняшней картины мира, ее деловой подход к фиксации окружающих явлений соответствует формам мышления поколения инженеров»[9]. Инженер, деловитый и одновременно исполненный энтузиазма, стал идеальным примером отношения к миру, а в Советском Союзе именно писатель Сергей Третьяков (а не Сталин) объявил в 1929 году своих собратьев по перу «инженерами человеческих душ».

Стилистическая схожесть новых средств выражения, т. е. эстетическая близость советского авангарда с западным, сыграла роковую роль в судьбе советских фотографов. Близость к стилю фоторабот капиталистического Запада была приравнена к политической близости, причем политические убеждения западных коллег — а в большинстве своем западный художественный авангард склонялся влево — вообще не учитывались. Поверхностного сходства было достаточно для того, чтобы сделать соответствующие выводы и обнаружить в собственной стране классово чуждого врага, которого теперь можно было легко дискредитировать, дабы укрепить свои собственные позиции.

НОВЫЕ ФОРМЫ — НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Но действительно ли столь восторженно был принят фотоавангард в самом Советском Союзе? С началом первой пятилетки в 1928 году между представителями отдельных группировок и объединений разгорелись общественные дебаты о «форме и содержании» во всех областях искусства и литературы, в том числе и фотографии. Начиная с этого момента новая эстетика авангардистской фотографии, объявленная «формалистской» и, следовательно, «буржуазно-декадентской», оказалась в опале. Например, члены РОПФ, открытые противники Родченко, публично обвиняли его в слепом подражательстве западной моде и даже в плагиате у Альберта Ренгер-Патча и Ласло Моголи-Надя. Официальных заявлений о политической борьбе за строительство социализма и активной работы в области фотожурналистики было явно недостаточно, чтобы претендовать на видное место в советском обществе. Формальный язык конструктивизма с его усеченной перспективой не вызывал больше у критиков и публики особенного восторга, наталкиваясь скорее на резкое неприятие. Главный упрек в адрес авангардистов сводился к тому, что они в своих работах «забывают о человеке». Комбайн, в укороченной перспективе получившийся «размером в блоху» и задвинутый к

самому краю снимка, наводил на мысль, что «на снимке стихия довлеет над разумом и волей человека, [которого] “октябревцы” не любят»[10]. По мнению критиков, поскольку такие снимки неадекватно отражают достижения в области строительства социализма, место им — не в советских, а в буржуазных изданиях. Это отрицательное отношение оказалось довольно стойким, как видно по интервью Марка Маркова-Гринберга, фотографа, бывшего члена РОПФ, который 70 лет спустя, вспоминая о фотоавангарде, сказал: «Их странные перспективы, как правило, не нравились реалистам. Как можно идти вдоль диагонального горизонта? Тут надо было быть скалолазом»[11].

В чем же была причина кампании против фотографов авангарда и откуда происходило это активное неприятие «новой» фотографии, новой фотоэстетики? На самом ли деле снимки не нравились их противникам? (Высказывание Маркова-Гринберга наводит на эту мысль.) Не имеем ли мы дело с неким пресыщением фотографическим экспериментом и вытекающим отсюда желанием вернуться к традиционной панораме, единству изображения?[12] Или за этим стоит желание отмежеваться от заграничных «модных веяний» в области фотографии? А может быть, всё дело было в красоте формы, в эстетическом наслаждении, которое могли получить от этого изображения и политические противники, что настораживало советское руководство и приводило к публичному обвинению в антисоветских настроениях? Или это было всего лишь популистской уступкой консервативному вкусу большинства и элементарной борьбой за материальные ресурсы в условиях ограниченных возможностей и строго контролируемого доступа к печатным изданиям?[13]

Однозначного ответа на эти вопросы нет. Несомненно, можно рассматривать требование «единства изображения», выдвинутое многими фотографами, «марксистским походом против фрагментации», как показала Маргарита Тупицына на материале дискуссии, развернувшейся между Брехтом и Лукачем[14]. Но это еще далеко не исчерпывающий ответ. Мы имеем дело с тенденцией, имевшей свои аналоги во всех идеологических лагерях, в том числе и за пределами Советского Союза. В левом немецком фотожурнале «Der Arbeiter-Fotograf», например, критика новой фотографии вылилась в критику мещанства: «Он разделяет теперь мир на две реальности — реальность, воспринимаемую человеческим глазом, и реальность оптическую. И всё только для того, чтобы не видеть мир таким, какой он есть!» Журналисты буржуазных газет тоже сетовали на отсутствие в фотографии «социального сюжета» и «ясно выраженной политической картины мира». Французское коммунистическое иллюстрированное издание «Regards» и вовсе избегало техники остранения и прочих визуальных экспериментов, которые могли бы сбить с толку читателя. Это была своего рода консервативная реакция в духе критики культуры на реально пережитое распадение и фрагментирование жизни, на «страдания, причиненные модернизмом». Отрицание визуальной фрагментации есть выражение тоски по целостности бытия, так что упрек в адрес авангардистов в том, что они якобы «забыли человека», не лишен оснований, поскольку они были единственными, кто сумел эстетически осмыслить и показать без прикрас реальные последствия технизации и индустриализации, равно как и угрозу субъекту в мире вещей.

Определенную роль в этой отрицательной реакции на авангард сыграло то обстоятельство, что методы левого искусства требовали такого сознания, которое было бы в состоянии не только отрешиться от изначального привычного восприятия, от «данного Богом», и разработать возможность иного отношения к новым формам жизни, но и творчески осмыслить разницу между заданными и возможными способами восприятия. Многие из фотографов-авангардистов в группе «Октябрь» были в прошлом художниками-конструктивистами или же работали в экспериментальных изобразительных мастерских и потому считали себя инженерами от искусства. Они и без фотоаппарата обладали аналитическим зрением, которым не владело большинство фотографов РОПФа.

Какого рода фотоискусство должно было прийти на смену авангардной фотографии? Как это явствует из дискуссий тех лет, члены РОПФа настойчиво продолжали требовать понятной, «реалистической», а не остраненной формы изображения. В соответствии с этим многие представители авангарда попытались приспособиться к потребностям большего «реализма», звучавшим со всех сторон. Основное внимание уделялось теперь развитию повествовательной фотографии, фотожурналистики, сосредоточившейся на фоторассказе, фотоочерке. Сергей Третьяков требовал сближения фотографии и кино за счет так называемого «длительного фото-наблюдения»[15]. Как же выглядели эти «реалистические» фотографии и что они выбирали в качестве объекта наблюдения?

КОРРЕКТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ: ЧТО ВИДНО И ЧЕГО НЕ ВИДНО, ИЛИ «ЖИЗНЬ ФИЛИППОВЫХ»

Ярким примером повествовательной фотопублицистики, вызвавшей большой интерес за границей, стала серия «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых», в которую вошло более пятидесяти снимков, выполненных в 1931 году несколькими фотографами РОПФа по заказу Союзфото[16]. Серия была показана сначала в Москве, а затем в различных странах Европы. Сегодня можно сказать, что это фотоповествование и по формальным признакам, и по теоретическим принципам, лежащим в его основе, явилось поворотным моментом в истории советской фотографии, ибо ознаменовало собой переход от фотокультуры I к фотокультуре II.

Вне всякого сомнения, серия преследовала пропагандистские цели. На примере семьи московского рабочего Филиппова зрители за границей должны были составить представление о новой, безоблачной жизни рабочих в Советском Союзе, и это, судя по отзывам прессы, в том числе и буржуазной, в полной мере удалось[17]. Все стороны благополучной, разнообразной, насыщенной трудовой и семейной жизни Филипповых — на работе, в заводской столовой, в магазине, в школе, за занятиями спортом, в свободное время, в домашней обстановке — были представлены в наглядной, убедительной и доступной форме и нашли свое отражение в снимках, отличавшихся с формальной и технической точки зрения необычайно высоким уровнем. Отдель-

ные фотографии были расположены таким образом, что у зрителя действительно создавалось впечатление, будто перед ним отдельные эпизоды кинофильма, по которым он может проследить непосредственное течение дня при полном ощущении собственной сопричастности. «Правда» посвятила этой фотоистории развернутую статью, в которой особо подчеркивалось общественное значение серии, объявленной образцовой[18], и эта высокая оценка со стороны центрального органа партии, безусловно, во многом повлияла на то, что фоторепортажи всех последующих лет снимались и составлялись по образцу «Семьи Филипповых»[19].

Следует отметить, однако, что «реализм» снимков и претензия на документальность, с которой была представлена жизнь рядовой семьи, вызвала у посетителей выставки в Москве резкий протест. Их собственный субъективный опыт повседневной жизни никак не совпадал с «объективной» реальностью, представленной на фотоснимках, и зрители буквально завалили редакцию фотожурнала читательскими письмами, в которых они резко выступали против «нереалистичного» изображения быта. Они никак не могли соотнести жизнь семьи рабочего Филиппова со своим собственным опытом. Достаточно сказать, что всякий, кто был знаком с безнадежно переполненным общественным транспортом в столице, глядя на удобно расположившегося в просторном и полупустом трамвае товарища Филиппова, едущего на работу, неминуемо приходил к выводу, что речь здесь идет об инсценировке, которая никоим образом не соответствовала московской действительности. Что это было? Подделка, ложь? По официальной версии, разумеется, нет[20].

В ответ на критику посетителей выставки редакция поместила соответствующее пояснение, из которого следовало, что фотография призвана показывать то, чего общество может достигнуть — фотографы должны были предугадывать будущее. Далее сообщалось, что это будущее уже содержится в настоящем и задача фотографии — придать ему зримые формы. «Даже если бы “знаменитый” полупустой трамвай был инсценировкой, серия не стала бы от этого менее реалистичной и правдивой. Ибо правдивость серии не в натуралистической передаче деталей, а в том, что в основе ее лежит взятая из действительной жизни внутренняя правда»[21]. В 1932 году, судя по всему, понятия «правдивость» и «натуралистичность» не совпадали: «Для того чтобы быть правдивым, фотоснимку не обязательно быть натуралистичным. [...] Фашистская каска никогда не лежала на столе президиума Рейхстага. Однако всё это [...] воспринимается нами как вполне реальное [...] Это и отделяет творческое фотоискусство от плоско-“натуралистического” копирования жизни»[22]. Как вспоминает российский историк фотоискусства Стигнеев, фотосерия о семье Филипповых и в самом деле весьма убедительно извлекала будущее из унылого настоящего: «Большинство заставляло себя верить, нужно было только немного изменить сознание. Меньшинство не верило»[23].

Таким образом, задолго до официального провозглашения в 1934 году социалистического реализма как единственного правильного метода советской литературы, искусства и науки серия «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» стала первым фоторепортажем, в котором фотокультура II пробовала свои силы и который послужил основой первых попыток теоретического обоснования особого способа изображения, опирающегося на принци-

пы «пролетарского фотоискусства»[24]. При этом одним из центральных понятий была инсценировка, без которой, как считалось, невозможно обойтись, если необходимо, в соответствии с позицией официального журнала «Советское фото», выразить «суть явления»[25].

В фотокультуре II происходит полное переосмысление основополагающих формул. Теперь не «бытие определяет сознание», а «правильное» сознание определяет «правильное» восприятие действительности и, следовательно, «правильное» прочтение фотореальности. Если всякое восприятие зависит от знания, а всякое знание — от веры, то восприятие становится делом веры, главным же органом восприятия оказываются не разум и органы чувств, а душа, в которой эта вера живет. Фактографичность авангарда, его приверженность фактам были объявлены «скольжением по поверхности», данью мелкобуржуазной теории «факта». Всякий, кто выступал под флагом неподкупного реализма, органично присущего фотографии, попадал теперь в мир, в котором всё было перевернуто с ног на голову. Документальным отныне считалось не трезвое изображение фактов, а визуализация идей, «художественная композиция», которая одна только и могла выразить «суть явления», «глубочайшие проявления советской действительности»[26]. Это и были те самые марксистско-ленинские основы социалистической фотожурналистики, которые впоследствии были усвоены в ГДР и других братских странах и закреплены в многочисленных учебниках, излагающих «принципы партийной правдивой работы с фотоизображениями»[27].

Видеть, основываясь на принципах социалистического реализма, означало, таким образом, научиться подчинять непосредственное субъективное восприятие отдельного человека якобы «объективному», идеологически корректному фотоизображению, чтобы таким образом получить достоверную фотографию, каковая, в силу своей достоверности, должна выполнять, говоря словами Вальтера Беньямина, функцию «вещественного доказательства в историческом процессе»[28]. Может быть, именно сомнения в возможности реализации этого проекта придали развитию фотокультуры II на долгий срок другое направление, всё больше и больше делая акцент на монтаже и последующей обработке фотографии с целью убрать из изображения возможные параллели с эмпирической реальностью. Но и эти новые технологии служили достижению тех же целей, только с помощью принципиально иных средств.

«ВЕРНЫЙ ВЗГЛЯД», ИЛИ ПОБЕДА ФОТОКУЛЬТУРЫ II

Позиции РОПФа и ее приверженность более последовательному реализму не следует путать с тем, что впоследствии оказалось фотокультурой II и насаждалось «сверху». Для того чтобы фотографическое изображение объекта строго соответствовало представлению о нем (ибо теперь «сознание определяло бытие»), от фотографов и редакторов фотокультуры II требовалась повышенная бдительность. Интересно проследить, какими способами пользовались авторы фотокультуры II, чтобы в своих изображениях гарантировать однозначную интерпретацию видимого и таким образом обезопасить его восприятие.

Для решения этой задачи одного отказа от «фрагментарности» и возврата к «единству изображения» было недостаточно[29]. Гораздо большее значение имели три главных способа последующей обработки фотографии, которые формировали реальность фотокультуры II: «исключение», ретуширование и монтаж — все те операции и процедуры, целью которых было привести изображение в соответствие с установками и требованиями социалистического реализма и «пролетарского фотоискусства».

1. В случае «исключения» на изображениях людей или предметов либо вырезались все детали, которые считались лишними, либо сами люди или предметы «вынимались» из своего окружения и за счет этого «освобождались» от определявшего их на момент съемки фона[30]. Таким образом, снятые объекты легко можно было поместить в совершенно новый контекст[31].

2. Чего не могли сделать ножницы и техника вырезания, выполняла кисточка ретушера, создававшая нечеткость, расплывчатые и смягченные контуры — одним словом, достигалась эстетика мягкорисующего объектива.

3. Техника монтажа, характерная для фотокультуры II, строилась на комбинации вышеуказанных приемов и не имела больше ничего общего с тем методом, к которому прибегали фотографы авангарда, руководствовавшиеся принципом аналитического видения. Так например, для иллюстрации принципа эффективности производства головы ударников социалистического строительства самых разных предприятий и отраслей монтировались вместе. Объекты, изъятые при помощи ножниц из первичного контекста, легко составлялись в новые группы, и между ними устанавливалась некая связь, каковая не имела визуального соответствия в реальной общественной жизни.

КТО ПРАВИЛЬНО СМОТРИТ, ТОТ ВИДИТ СТАЛИНА

Все эти три способа обработки изображения отчасти использовались в печатных иллюстрациях уже в 1920-е гг.[32], а десятилетием позже репортажная фотография (то, что называется «straight photography») была почти полностью вытеснена из фотожурналистики, уступив место обработанной фотографии, ставшей объектом постоянных манипуляций. Это ознаменовало собой наступление новой эпохи в истории советской фотографии, главное внимание в которой уделялось визуальной фиксации величия и значения Сталина и его близости к советскому народу.

Начиная с 1933 года, после завершения первой пятилетки, Сталин сам становится непосредственным олицетворением индустриального и технического прогресса. С этого момента все рапорты об успехах при выполнении или перевыполнении плана в оформлении газет комбинировались с видом Сталина. Его портреты в фотомонтажах одной своей величиной затмевали всё прочее — он был центром, к которому устремлялись изображения тракторов, самолетов, доменных печей и плотин, не говоря уже об отдельно взятых представителях масс советского народа, размером с булавочную головку, и тем более о детях международного пролетариата, группировавшихся венцом вокруг головы вождя подобно звездам вокруг ярчайшей звезды в со-

звездии. Такие фотомонтажи нередко распространялись одновременно и в виде плакатов, что обеспечивало им гораздо более широкое хождение и более продолжительный период бытования, чем это имело место в случае одноразовой публикации в ежедневной печати. Гигантские фотоансамбли из портретов Ленина и Сталина по праздникам переходили со страниц газет на стены домов и на площади больших городов, в фабричные цеха, в колхозные клубы, в школы и другие общественные учреждения[33]. Таким образом, с помощью фотомонтажа конструировалась фотографическая реальность, которая целиком и полностью соответствовала официальному словесному изображению советской действительности в газетах и на радио, где общий прогресс и всеобщее счастье приписывались исключительно заслугам великого Сталина. Социальные составляющие и многочисленные детали различных процессов отныне меркли перед лицом того, что должно было составлять их сущность перед товарищем Сталиным, благодаря фотоувеличению представавшим во всём своем подлинном величии.

Поскольку фотографии теперь выступали в качестве документальных снимков актуальных общественно-политических событий только в связи со Сталиным, то, начиная с 1934 года, они стали использоваться исключительно в качестве основы для живописных полотен, которые, в свою очередь, помещались в газетах[34].

В отношениях с машиной человек (или, точнее говоря, Сталин) однозначно оказывался хозяином положения, и не было опасности, что машины или другие неодушевленные предметы тем или иным способом возьмут над ним верх. Мы видим здесь огромные коллективы, подстроившиеся под одного выдающегося индивидуума — что являло собой невольную пародию на идею коллектива как целого, где каждый был больше себя самого, но при этом никто, ни отдельное лицо, ни группа людей, не главенствует над другими. На конструктивистских фотоплакатах так называемого «жизнестроительного искусства» отдельный человек помещен в центр энергетической циркуляции «я». «От него шли силы, кругами и лучами расходившиеся в разные стороны, как расходится кругами вода от брошенного в нее камня»[35]. Всего десять лет спустя вся энергия стала исходить от одного Сталина, ставшего единственным силовым центром. Визуально энтузиазму был положен конец, а динамизм растворился в графических схемах.

Фотосерия о семье Филипповых еще содержала пусть вымышленные, но всё же некие детали, выражавшие более или менее конкретные социальные идеи. В 1930-е гг. изобразительный характер фотографий, будь то тракторы или люди на фотомонтаже, используется уже только с целью абстрактного изображения абстрактных идей (как, например, идеи повышения производительности труда), воплощение которых в повседневной жизни в сочетании с давлением сталинского аппарата слежки и террором было более чем конкретным и жестоким. В этом смысле такие фотографии и в самом деле «реалистичны», ибо советское общество держалось не логикой техники, рынка или гражданской свободы, а террором, которым управлял Сталин. Чтобы представить тирана добрым отцом, использовалась эстетика мягкорисующего объектива, в которой растворялись острые углы. В отличие от сюрреализ-

ма, где монтаж высвобождал подавленное и облекал его в форму, находя неожиданные ассоциации и сводя друг с другом несводимое, тот же прием в советских фотографиях служил обратной цели — подавлению всего конкретного, с тем чтобы никто на основании эмпирической реальности не смог обжаловать ее официальную версию. Катерина Кларк говорит о характерном для сталинской эпохи «исчезновении границы между вымыслом и реальностью»[36], а Брэндон Тэйлор отмечает, что «фотографический эффект на состоящих из универсальных элементов сталинских плакатах 1930-х гг. в пределах заполненного цветом пространства давал ощущение присутствия, как на иконе, а следовательно, и трансцендентный смысл, открывавшийся за ним — вне времени и места»[37].

Сергей Третьяков считал, что документальная фотография и литература должны уничтожить «непротертые очки»[38], через которые большинство людей воспринимает мир, и точно так же Горький еще в 1930 году подчеркивал просветительскую функцию фотографии и неподкупность объектива: «Солнце не обвинишь в искажении. Оно светит на вещи, как они есть»[39]. Однако фотографии в газетах 1920-х гг. были пародией на эти надежды.

ФОТОГРАФИЯ ИЛИ ЖИВОПИСЬ?

Обращение фотокультуры II к стилистическим приемам иконописи и лубка — технике монтажа и «исключения», использование которых позволяло изменить размеры и пропорции отображаемых объектов и фигур в соответствии с тем значением, какое приписывалась им во внехудожественной реальности — было не единственным приемом, противоречащим сути фотографии с ее особыми техническими и художественными возможностями. Другим характерным методом, связанным с предшествующими модернизму традициями восприятия, было сближение фотоизображения с реалистической живописью XIX века, определявшей эстетику иллюстративного материала в печати вплоть до конца 1950-х гг.

Для достижения живописного смягчения изображения у фотографии имелся свой репертуар технических приемов, к числу которых, помимо ретуши, относились и особые способы печати (например, на бромово-масляной основе) и разные способы укрупнения планов. Родченко, когда-то воинствующий представитель «нового видения», писал в 1936 году — свободно или под диктовку? — о возможностях придать фотографии «живописную красоту» за счет укрупнения плана, позволяющего смягчить контуры[40]. Кроме того, живописный эффект достигался за счет специального подкрашивания и смягчения, которое давала офсетная печать, использовавшаяся в большинстве советских печатных иллюстрированных изданий до конца 1950-х гг.

Следует отметить, что все три этапа ранней советской фотографии — появление «нового видения», критика этого метода и обращение к повествовательности — имеют параллели в западном фотоискусстве и представляют собой в этом смысле общеевропейский феномен. Даже сближение фотографии с живописью не было уникальным — достаточно вспомнить в этой

связи пиктореализм. Но то, что в других странах протекало как параллельное развитие разных фотожанров, в рамках советской культуры II выливалось всякий раз в попытку объявить данное стилевое направление единственно правильным. При этом активное проникновение принципов живописи в область фотографии в Советском Союзе 1930-х гг. не было случайным: именно в этот период живопись начинает снова занимать ведущие позиции в культуре II. Так, Сталина полагалось писать исключительно кистью — в том числе и для газетных репортажей на актуальные политические темы, причем эти картины писались по документальным фотографиям. Соответственно, можно говорить о том, что фотографии в системе реалистических ценностей отводилось второстепенное, если не сказать маргинальное, место. Увидеть себя запечатленным на холсте воспринималось как нечто гораздо более почетное, чем обнаружить себя на фотографии в газете. Фотография, вошедшая в мир как в высшей степени точное, быстрое, отвечающее динамике времени средство передачи изображения, способное заменить собой живопись, стала жертвой возврата к старой «иерархии культурных ценностей»[41], а ее роль была сведена к исполнению лишь служебных, подчиненных функций.

Освоение новых горизонтов требует мужества, готовности к риску и расставанию с привычным и родным — это всегда революционные перемены, tabula rasa, начало с нуля, путешествие в неизвестное. Но если путешествие затягивается, то путешествующего может начать тянуть к старым знакомым формам. Развитие пиктореализма в США, например, вполне можно объяснить как «попытку ухода от непростых условий современной американской жизни с ее жизнерадостностью и вульгарностью», что выразилось «в обращении к эстетике европейского искусства прежних эпох»[42]. Возврат к живописным принципам изображения в советской фотографии, начиная с середины 1930-х гг. ставший распространенным явлением, можно рассматривать как своеобразную «лакировку действительности», достигаемую средствами фотографии. Ретушь в сочетании с разнообразными приемами смягчения изображения лишает снимок четкости и, соответственно, жесткости и освобождает его от следов бытовой реальности — окрашивает мир в более мягкие тона.

«Головокружение от успехов» — так оценил Сталин в 1932 году итоги коллективизации. Зыбкая почва повседневной жизни того времени, постоянная опасность репрессий, ареста, произвол с одной стороны и непрекращающиеся требования новых достижений с другой сопровождались почти что сказочным просветленным изображением действительности в художественных фильмах. А в фотопублицистике распространилось застывшее иконоподобие канонизированных поз. В этом можно усмотреть и свой положительный момент: подобного рода эстетика создавала на визуальном уровне ощущение приземленной прочности, противостоящей экспериментальным утопическим прожектам построения нового общества и выполняющей своеобразную роль спасительного якоря, который не даст пойти ко дну в бушующем море сталинских преобразований. В эпоху бесконечных революционных перемен, когда всё так зыбко и ненадежно, обращение к традиционным формам восприятия позволяло сохранить некие визуальные константы. При этом сближение фотографии с живописью не ограничивалось обработкой

изображения, а распространялось и на сам выбор мотива. Наглядным примером может служить репортаж о советской лесной промышленности в журнале М. Горького «Наши достижения»[43]. Статья сопровождается не только фотографиями отдельных фаз работы от лесоповала до деревообработки: в центре внимания оказываются полноформатные лесные фотопейзажи в традициях русской пейзажной живописи конца XIX века, напоминающие репродукции полотен Куинджи или Левитана. В данном случае мифопоэтический мотив русского леса, актуализированный средствами фотографии, выступает в роли визуальной константы, имеющей антимодернистскую направленность.

КОНЕЦ ФОТОКУЛЬТУРЫ I?

Что же произошло — свершился приговор истории и фотография пала жертвой естественного развития заложенных в ней самой характеристик, или же в верхах умели различать между обеими фотокультурами?

Еще в дореволюционной России для почетных гостей важных конференций и конгрессов выпускались малыми тиражами альбомы и дорогие иллюстрированные издания. Эта традиция была воспринята и продолжена в советское время, о чем свидетельствует выход в свет аналогичных «коллекционных изданий для элиты», если воспользоваться определением Бендавида-Вала[44], в которых даже в 1930-е гг. можно было обнаружить эстетику фотокультуры I, в рамках борьбы с формализмом официально осужденную как «чуждую советскому человеку».

Ярким примером удачного соединения соцреализма и изобразительного языка авангарда в передаче заданного ритма новой жизни и динамики индустриализации был ежемесячный журнал «СССР на стройке», издававшийся с 1930 по 1941, а после войны с 1945 по 1949 год и распространявшийся по всему миру на пяти языках. Глядя на этот журнал, можно подумать, будто СССР сознательно постарался придать себе в глазах Запада «современный» вид, используя такие формы самопрезентации, которые по своей эстетике были гораздо ближе политическим противникам партии, чем ее собственной официальной линии[45]. Вместе с тем, однако, следует отметить, что к концу 1930-х гг. элементы формализма потеряли свою самостоятельность и служили скорее лишь «орнаментом, украшающим соцреалистическое содержание»[46] — так, например, элементы супрематизма редуцировались в начале двадцатых до декоративного рисунка по ткани и фарфору.

Несмотря на отсутствие точных сведений о том, каким образом принимались конкретные решения (например, в Союзфото), с помощью анализа подобных изданий можно предположить, что власти вполне сознательно и целенаправленно использовали разные художественные возможности для достижения разных пропагандистских целей, и интересно было бы проследить, какими критериями они при этом пользовались.

Есть и еще один аспект, существенный для понимания взаимодействия фотокультуры I и фотокультуры II, которые отнюдь не всегда исключали друг друга. Если внимательно посмотреть на снимки серии «24 часа из жиз-

ни семьи Филипповых», то бросается в глаза, что пресловутая перспектива «съемки с пупа», против которой так рьяно выступал Родченко, в данном случае совершенно отсутствует. Мастера фотокультуры II вводили отдельные приемы фотокультуры I — укороченную перспективу, крупный план, непривычный угол зрения — используя их, впрочем, без особого полемического задора и не претендуя на исключительность применяемых стилистических средств. И наоборот, фотокультура I нередко заимствовала приемы фотокультуры II, как это видно на примере журнала «СССР на стройке», где можно обнаружить и живописное смягчение, достигаемое не только за счет ретуши, но и травлением бромсеребряного слоя отпечатка с последующей раскраской или увеличением изображения, в результате чего оно становилось более крупнозернистым.

И в «Октябрь», и в РОПФ входили, вне всякого сомнения, выдающиеся фотографы, и эти мастера, несмотря на былые расхождения, после разгона обеих групп нередко работали в одном и том же иллюстрированном издании или участвовали в создании одного и того же проекта. В последующие годы участь жертв бюрократического произвола и репрессий не обошла и членов РОПФ.

ФОТОКУЛЬТУРА II — ПАДЧЕРИЦА КУЛЬТУРЫ

Обращение к советской фотографии 1930-х гг. в том виде, в каком она была представлена советским гражданам в прессе, показывает, что по сравнению с другими изобразительными видами искусства, как, например, живопись или кино, она влачила незавидное существование нелюбимого ребенка. Заложенные в ней возможности были в прямом и переносном смысле слова существенно «урезаны», а сама она оказалась втиснута в «доисторические» формы выражения, не нуждающиеся в технических возможностях оптики и механики фотоаппарата. Вместо этого важное место отводилось ремесленной доработке снимка. Фотографы занимались не столько прикладной фотографией, сколько поставкой фотографического материала, который помещался затем в совершенно другой контекст.

В культуре II фотографии было предоставлено скорее маргинальное место, за исключением тех случаев, когда речь шла о самопрезентации на Западе. Двуликая культура II, очень хорошо усвоившая разницу между понятиями «внутри» и «снаружи», оставляла ниши, где даже во времена победы над культурой I не было недостатка в фотографических и типографских экспериментах и играх с формой, как, например, в журнале «СССР на стройке».

Был, однако, и еще один, третий пласт фотокультуры II, как это видно по советским фотографиям, представленным в одном ряду с американскими на уже упоминавшейся выставке 1999 года: работа «в стол». Многие из снимков этой экспозиции никогда не выставлялись на публичное обозрение. Благодаря материалам, которые из-за цензуры не могли быть опубликованы и сохранились в государственных и частных архивах, сегодняшний зритель может убедиться в том, что фотокультура II не была только лишь антитезой фотокультуре I. Она — наглядный пример того, что и нелюбимые дети обла-

дают творческим потенциалом, который, хоть и оставался по большей части нереализованным и вытесненным на периферию, всё же в рамках допустимого смог раскрыться и не иссякнуть совсем.

Обращение к фотографии сталинской эпохи невольно заставляет задуматься над тем, в какой степени возможно сегодня рассматривать этот материал вне политического контекста, отдавая дань только его эстетической значимости и ставя в один ряд с работами былых противников, в результате чего неизбежно снимается само противопоставление враждовавших некогда лагерей[47].

Выставка позволила ретроспективно показать, что советские фотографы, несмотря на преграды, издевательства, цензуру и самоцензуру, приведшие в течение 1930-х годов к настоящему фотообнищанию советской прессы, в период «фотографической засухи» развили изобразительный язык, который не только соответствовал международному уровню, но и занял ведущее место по новаторству и оригинальности. При этом сходство или идентичность формальных приемов со всей очевидностью свидетельствуют о наличии некоей внутренней логики художественных средств, которая, однако, ни в коей мере не исключает возможности использовать полученные результаты в различных контекстах. Технические средства, даже если они не могут быть реализованы в полном объеме из-за вмешательства со стороны государства, тем не менее, изменяют взгляд на мир уже в силу особенностей используемого аппарата.

Противоречивое сочетание объективного и субъективного, фиктивного и подлинного не требует глубокомысленных объяснений с привлечением широкого политического контекста, ибо является универсальным свойством, имманентно присущим этому виду творчества. Вот почему даже в тех случаях, когда фотография что-то скрывает, дистанцирует, искажает, приукрашивает или вовсе не показывает, она позволяет судить о реальных социально-политических процессах. Однако их понимание проистекает не оттого, что мы научились «правильно» видеть, а от осознания двойственности как неотъемлемой черты этого вида творчества.

Продукция фотокультуры II представляет собою странную смесь. С одной стороны, она являет собой возврат к предшествующим модернизму формам изображения и восприятия при использовании современнейшей технической аппаратуры. С другой стороны, однако, она в своих сконструированных, постановочных фотообразах, демонстрирующих не столько саму социальную реальность, сколько представление о ней, предвосхищает то, что Бодрийяр применительно к потокам цифрового изображения на исходе XX века назвал миром симулякров. Она создает фиктивный мир, не имеющий предметной соотнесенности, а это, по сути, означает, что фотокультура II уже сама по себе является воплощенным постмодернизмом.

---

[1] *L. Bendavid-Val*. Propaganda and Dreams: Photographing the 1930s in the USSR and the US. Washington, 1999.

[2] *В. Паперный*. Культура «два». М., 1996. Паперный относит «победу» культуры II над культурой I к 1932—34 гг.

[3] Наряду с Александром Родченко, ведущим представителем и теоретиком «нового видения», в секцию вошли также Д. Дебабов, Б. Игнатович, Б. Кудояров, Е. Лангман, А. Шишкин, Л. Смирнов и др.

[4] *О. Брик*. От картины к фото // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 33.

[5] *С. Третьяков*. Бьем тревогу // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 5.

[6] Ср. прошедшую в 1928 г. на страницах журнала «Новый ЛЕФ» дискуссию о теории выразительности фотографии.

[7] Новый ЛЕФ. 1928. № 6. С. 43—45. Родченко, вероятно, имел в виду древний мифопоэтический символ человеческого пупка как центра, «пупа вселенной», что также соответствовало позиции человека в живописных произведениях до эпохи модернизма. Возможно, что формулировка «с пупа» подразумевает и отсутствие головы — или некоторой специфической формы интеллекта, необходимой для новых форм существования в большом городе и в обращении с техникой.

[8] *Д. Вертов*. Мы. Вариант манифеста // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 47.

[9] *W. Born*. Photographische Weltanschauung. Цит. по: *U. Eskildsen*. Fotokunst statt Kunstphotographie // Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung «Film und Foto» 1929 / U. Eskildsen, J. Horak (Hg). Stuttgart, 1979. S. 23.

[10] Комментарий к фотографии Елеазара Лангмана «Даешь 1040» — о кампании по организации МТС: «Огромное поле пшеницы — границ нет, а на горизонте, как блоха, комбайн» (Пролетарское фото. 1932. № 1. С. 12).

[11] Цит. по: *L. Bendavid-Val*. Propaganda and Dreams. P. 37.

[12] Ср.: *M. Tupitsyn*. Fragmentierung versus Totalität. Grundsätze zu Bildeinheit und Bildverfremdung // Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915—1932. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M., 1992. S. 199—207.

[13] В 1931 году всё фотопроизводство было централизовано в государственном объединении «Союзфото», которому отводилось выполнение задач, связанных с общественной фотографией (например, формулировка тем с подробными указаниями отдельных процессов, выдача и распределение материалов, разрешение на публикацию и т. д.).

[14] Ср.: *M. Tupitsyn*. Op. cit.

[15] *С. Третьяков*. От фотосерии к длительному наблюдению // Пролетарское фото. 1931. № 4 (декабрь). С. 10—12.

[16] В работе над серией принимали участие фотографы Л. Межеричер (редактор), Аркадий Шайхет, С. Тулес и Макс Альперт. См.: *С. Третьяков*. Указ. соч.

[17] См. восторженные комментарии посетителей выставки в немецком иллюстрированном журнале «Arbeiter Illustrierte Zeitung» (AIZ, 1931, № 38 (сентябрь)) на протяжении нескольких недель после публикации фотосерии или обсуждение в американском буржуазном журнале «Asia» (1932).

[18] 24 часа из жизни московской рабочей семьи // Правда. 24.10.1931. С. 2.

[19] Как например, «Гигант и строитель» М. Альперта и А. Смоляна . Этот фоторассказ 1932 года повествует о сооружении Магнитогорского металлургического комбината и изображает рабочего Калмыкова в качестве прототипа «нового человека», «судьба которого является судьбой тысяч и который своим трудом служит примером идеального коммунистического общества» (СССР на стройке. 1932. № 1) или «Ответ Фурнесам» Л. Межеричера, С. Фридлянда и С. Блохина.

[20] Уже в 1929 году в связи с основанием журнала «СССР на стройке», предназначенного преимущественно для зарубежного читателя, Максим Горький высту-

пил «против съемок некоторых рабочих процессов». Фотографии не должны были показывать эмпирику советской рабочей обыденности, поскольку она совсем не обязательно содержит нечто новое, что могло бы удивить иностранца.

[21] *Б. Жеребцов*. Создадим художественный фотографический фильм // Пролетарское фото. 1932. № 12. С. 30.

[22] Там же.

[23] Цит. по: *L. Bendavid-Val*. Op. cit. P. 62.

[24] Насколько «живучим» оказался полупустой трамвай из серии о Филипповых, еще долгое время оказывавший влияние на способ подачи изобразительного материала в советском репортаже, автор настоящей статьи мог убедиться на собственном опыте, приехав в конце 1970-х гг. в Москву по студенческому обмену. Для телерепортажа о жизни немецких студентов в Москве был предоставлен отдельный рейсовый автобус, чтобы можно было показать в кадре, как студенты добираются от общежития до библиотеки.

[25] В 1931 году журнал «Советское фото» выходил под названием «Пролетарское фото».

[26] Нетрудно предположить, что название повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», в которой впервые «без прикрас» была изображена «подлинная жизнь» в ГУЛАГе, иронически-пародийно перекликалась с «24 часами из жизни Филипповых».

[27] Ср.: Das Bild in der Presse. Leipzig. 1964. S. 15.; *В. Гришанин*. Фотоискусство на новых путях // Журналист. 1932. №31/32. С. 8; а также другие многочисленные статьи в «Пролетарском фото» и «Советском фото» 1931—1932 гг.

[28] *W. Benjamin*, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M., 1963. S. 21.

[29] Ср.: *M. Tupitsyn*. Op. cit.

[30] Общеизвестно, что среди таких «убранных деталей» были и попавшие в опалу люди, «исчезновение» которых с изображений часто предшествовало их физической ликвидации. Ср.: *D. King*. The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in the Soviet Union. London, 1997.

[31] К «исключению» довольно часто прибегали, например, в иллюстрациях к газете «Правда» в 1920-е гг., но в этом случае речь идет, скорее всего, о технических поправках изображения, необходимых в условиях низкого качества газетного репродуцирования; к 1930-м гг. это не относится.

[32] См. прим. 30.

[33] См.: *R. Sartorti*. «Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater». Stalin in der Fotografie // Führerbilder. München; Zürich, 1995. S. 189—209.

[34] См.: *R. Sartorti*. Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925—33. Berlin, 1981.

[35] *Gustav Klucis*. Retrospektive / H. Gaßner, R. Nachtigäller (Hg.). Kassel; Madrid, 1991. S. 188.

[36] См.: *К. Кларк*. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002.

[37] Photo-Power. Painting and iconicity in the First Five Year Plan // Art and Power. Europe under the dictators 1930—45. Hayward Gallery, London, 1995/1996. P. 251.

[38] См.: *С. Третьяков*. Сквозь непротертые очки (Путевка) // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 20—24.

[39] СССР на стройке. 1930. № 1.

[40] См.: *A. Rodchenko*. Möglichkeiten der Photographie. Köln, 1982. S. 15.

[41] *P. Bourdieu*. Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, 1965. P. 134.

[42] Ср.: *M. Hambourg, C. Phillips*. The New Vision. Photography between the World Wars. Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art. New York, 1989. P. 4.

[43] См. фотопейзажи Д. Дебабова (бывшего члена группы «Октябрь») и А. Скурихина в журнале «Наши достижения» (1935, № 12).

[44] *L. Bendavid-Val*. Op. cit. P. 69. К числу подобных изданий относились, например, альбомы «СССР строит социализм», «Красная Армия» , «Челюскинцы», выпущенные издательством ИЗОГИЗ.

[45] Маргарита Тупицына видит тенденцию официального размежевания советской фотографии уже в 1928 году при поручении Эль Лисицкому разработки экспозиции советского павильона на международной выставке печати «Пресса» в Кёльне. См.: *M. Tupitsyn*. «...to assure a favorable Western reception for Soviet propaganda material» // M. Tupitsyn. The Soviet photograph 1924-1937. New Haven; London. 1996. P. 58.

[46] Там же. P. 152

[47] Этот же вопрос слышится в названии рецензии В. Гольдберг на выставку «Glorifying governments is also an Art» («Прославление правительства — тоже искусство»). Гольдберг отмечает близость советских и американских работ в их косметической функции на лике власти. См.: *V. Goldberg*. A cosmetic for the face of power // The New York Times. 1999, August 1.

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

ПОТРЕБЛЕНИЕ ПРОИЗВОДСТВА, ИЛИ ИНОСТРАНЦЫ В СОБСТВЕННОЙ СТРАНЕ

> Звучит парадоксально, но субъект означающего — это ретроактивный эффект несостоятельности его собственной репрезентации; вот почему неспособность к репрезентации является единственной возможностью представить этот субъект адекватно.
>
> Славой Жижек, «Возвышенный объект идеологии»[1]

ГОВОРЯЩИЙ ГЛАЗ («НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ»)

Рассуждая в «Рождении клиники» о трансформации медицинского языка и взгляда, Фуко писал о своеобразном «медицинском эзотеризме», о «великом мифе чистого Взгляда, который стал бы чистым Языком: глаза, который бы заговорил»[2]. Это заставляет задуматься о другом великом мифе, о мифе чистого Языка: языка, который бы увидел. Рассматривая дискурсивные стратегии презентации «социалистического строительства», будем, однако, помнить, что Взгляд и Язык, являясь ключевыми концептуальными оппозициями в современной критической теории[3], сходны в том, что касается механизмов референции, сформулированных Жижеком: «Обычный язык является своим собственным метаязыком. Он само-референтен [...] Языка без объекта не существует. Даже когда кажется, что язык погружен в само-референтное движение, что он говорит только о себе, всё равно существует объективный, несигнифицирующий “референт” этого движения»[4].

Говоря о «продукте» соцреалистического производства, мы имеем в виду именно такой «несигнифицирующий референт»: «объект» соцреалистического нарратива (Языка и Взгляда) — социалистическое производство — является одновременно и «продуктом» этого нарратива, и объектом потребления. «Социалистическое производство» (в той мере, в какой оно является «социалистическим», «направленным на удовлетворение потребностей советских людей»; в той мере, в какой именно в нём формируются «социалистические производственные отношения» и рождается «новый человек») является продуктом соцреализма. Иными словами, *производство остается социалистическим в той лишь мере, в какой оно является соцреалистическим. Социализм — через соцреализм — производит... производство в качестве продукта — основного объекта потребления в СССР.*

В чём никогда советский человек не знал дефицита, так это в образах «социалистического производства». Они окружали его всюду — от производственного романа до газетной полосы, от художественной выставки до «массовой песни», от поэмы до монументальной пропаганды. Фетишизация производства в СССР эквивалентна фетишизации потребления на Западе. Если в «обществе потребления» «производственные отношения» вытесняются на периферию публичного дискурса, то в СССР они заслоняют собой всё; если в «обществе потребления» продукт скрывает заложенный в нём труд, то в СССР труд скрывает произведенный им продукт. Причины сокрытия механизмов производства при капитализме хорошо известны: в той мере, в какой производство является капиталистическим, оно основано на эксплуатации. Причины сокрытия продукта при социализме иные: в той мере, в какой производство является социалистическим, оно не является производством (и потому не порождает «продукта» в привычном смысле). Именно поэтому с такой настойчивостью соцреализм занят явно избыточным (и лишь на первый взгляд, тавтологическим и «ненужным») производством «производства». Потребление последнего не столько заменяет отсутствующий продукт, сколько придает смысл самому процессу его не-производства; в центре этого не-производства находятся «социалистические производственные отношения» и порождаемый ими «новый человек», а вовсе не «продукт», который лишь сопутствует основной задаче — производству социализма.

Социальное функционирование этого «само-референтного» механизма невозможно без соответствующей «инфраструктуры». В конце 1920-х гг. началась интенсивная работа над ее созданием. В центре нашего внимания здесь — два горьковских проекта: журналы «Наши достижения» (далее «НД») и «СССР на стройке». Первый был журналом очерка, второй — журналом фотографии. Первый был рассчитан «на массы», второй — всецело «на заграницу». В центре обоих журнальных проектов стояла идея презентации «фактов роста». В открывавшей «НД» программной статье «О "маленьких" людях и о великой их работе» Горький писал: «"Маленьким" людям пора уже знать, что всякий их труд возвращается им же и только им в форме тех достижений, о которых рассказывает этот журнал устами рабселькоров, агрономов, техников и работников науки». Иными словами, их труд возвращается... рассказом.

Горький был очень обеспокоен тем, что «факты роста в Стране Советов» не знакомы массам. В редакционной статье одного из первых номеров журнала он так формулирует его цель: «Показывать рабочей массе успехи ее работы во всех областях строительства и на всех пунктах Союза Советов. Редакция твердо верит в силу фактов положительного характера и находит нужным противопоставлять их фактам отрицательного характера, которые освещаются "самокритикой"»[5]. Прежде чем вернуться к проблеме самокритики и осознать эти знаменательные кавычки, обратим внимание на вскрытый Горьким сугубо медиальный аспект проблемы: читатель журнала, заявляется в редакционной статье, «не очень грамотный человек, живет в Арзамасе, Липецке, Великом Устюге, Бийске, Волках, Дорогобуже, Сарапуле — в сотнях таких городов; он работает на тысячах фабрик и заводов, рассеянных

по огромной стране, на полях десятков тысяч сел и деревень. Кругозор его очень узок, и поэтому свои местные сызранские, весьегонские, керченские непорядки и неурядицы он распространяет на всю плохо знакомую ему страну Советов. Он неустанно работает, но не знает, не чувствует органической связи своей работы во Владимире на Клязьме с работой в Ростове-на-Дону людей, таких же, каков он сам. Надо, чтоб он знал. Надо, чтоб ему рассказывали об этом просто, ясно и картинно»[6].

И всё же ударение делалось на слове «факты». Горький не устает повторять: «Мысль приходит после факта»[7], «Идеи вырастают из фактов и питаются фактами» (*27*, 91), «Факты учат солиднее, чем идеи»[8], «"Наши достижения" дают обильнейший материал фактов для организации понятий, идей, которые — в свою очередь — способствуют созданию новых фактов»[9]. Последнее — несомненно: идеи рождают факты. В понимании Горького проблема «факта» является частью более широкой проблемы «правды». Как известно, Горький видел «две правды», одну из которых, «старую», он отказывался признавать во имя утверждения «новой». «Старая правда», как казалось Горькому, торжествовала в т. н. «самокритике». Писатель выступал против последней, но если в открытой печати ему приходилось себя сдерживать, то в переписке он не скрывал своего возмущения кампанией самокритики. «Самокритика, — писал он в письме Н. Семашко, — вредная забава, польза которой сомнительна, а болезненное увлечение ею — несомненно, так же как несомненен для меня и вред ее. Ибо она служит понижению престижа Советской власти в глазах массы»[10]. Горький неплохо знал, как устроены эти «глаза», а потому он доказывал необходимость журнала, всецело посвященного «новой правде».

В рецензии на первую книжку «НД» в «Правде» (15 марта 1929 г.) Давид Заславский отмечал, что хотя в целом «журнал оправдал себя», в нём «нет светотени»: «Подлинные наши достижения окружены и отсталостью, и темнотой, и головотяпством, и бешеным сопротивлением классового врага. Это непременно должно чувствоваться в журнале, и это не ощущается в первом номере [...] В "Наших достижениях" должно быть место и самокритике». Как будто отвечая на эти упреки (а Заславский был доверенным лицом Сталина, и рецензия в «Правде» отражала далеко не только его точку зрения), Горький писал: «Изредка нас упрекают в том, что журнал наш замалчивает отрицательные явления жизни. Упрекающие забывают, что эти явления — вне пределов нашей темы, что задача журнала — *наши достижения*, а не наши уродства. Ведь нельзя же требовать, чтоб журнал, посвященный, например, вопросу воспитания детей, говорил о несовершенствах скотоводства, или в журнале, посвященном астрофизике, говорилось бы о вреде пьянства» (*25*, 213). Горький был закрыт для аргументов сторонников самокритики (в числе которых был Сталин). Видя ее вред («в глазах массы»!), он не мог понять, что, отстаивая право на «самокритику», власть отстаивала свое право на отчуждение некоторой зоны реальности, в которую можно было бы сваливать все те «недостатки» и «трудности», ответственность за которые власть принимать отказывалась. В подходе Горького к «фактам» в самом начале 1930-х гг. эта дистанция снималась,

что ограничивало возможности для манипуляции «фактами». Однако для того чтобы понять эволюцию горьковского проекта, оказавшего огромное влияние на формирование соцреалистического мимесиса, нужно вернуться к модернистской концепции факта, в диалоге с которой развивались взгляды Горького.

Хайден Уайт провел границу между «событием» и «фактом», видя в последнем лингвистические конструкции («описываемые события»): «факты не имеют никакой реальности вне языка», так что, если “события” могли произойти, то «их репрезентация как фактов обеспечивает их всеми атрибутами литературных, если не мифических феноменов»[11] (заметим попутно, что это различие имеет отношение не только к исторической репрезентации, но и к репрезентации современности). Такова, по мысли Уайта, ситуация в постмодернизме. Для русских же модернистов, носившихся с идеями «литературы факта» и «киноправды» как раз в то время, когда Горький создавал свои журналы, картина представлялась совсем иначе.

Проблема «факта и вымысла» активно обсуждалась на рубеже 1930-х гг.[12] Так, рапповцы вели свою «борьбу на два фронта» («не позволим себя увлечь на путь схоластического обсуждения того, сколько должно быть “вымысла”, а сколько “невымысла”!» — призывал своих коллег по РАППу М. Лузгин в январе 1931 г. на совещании рапповцев-очеркистов[13]). Одну крайность рапповцы усматривали в т. н. «теории дистанции» (нужна временная дистанция для того, чтобы писать о происходящем): она проповедует «безыдейный поверхностный эмпиризм и описательство в сегодняшней практике», а также «созерцательность, субъективизм, рационализм, натурализм, ползучий эмпиризм»[14]. Другой уклон был представлен для них лефовцами, объявившими очерк «авангардом литературы»: «теория авангардной роли очерка в реконструктивный период возникает на почве мелкобуржуазной порочности мировоззрения, приобретая внешнюю форму мелкобуржуазной революционной фразы, мелкобуржуазного радикализма, возникает на почве стремления уклониться от жесткой необходимости подлинной и глубокой перестройки [...] своего мировоззрения»[15].

Лефовская теория «литературы факта» (в наиболее радикальных своих манифестациях) была вполне романтической попыткой «выскочить из литературы», преодолев ее «изнутри» и отказавшись от образа, типа и сюжетности. В установках на «действенность», «конкретизацию», «перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества», с «переживаний героя на переживание процессов»[16] читается не столько «вызов традиции», сколько опора на нее в том, что касается базовой «веры в факт». Противопоставляя газету литературе, а очерк — роману, лефовцы продолжали оставаться в рамках прежней миметической парадигмы. Выдвигая идею «биографии вещи» в противовес «биографии героя», Сергей Третьяков предлагал рассматривать и самого героя в качестве «вещи», убеждая писателей и читателей в том, что «самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы пропустим его по повествовательному конвейеру, как вещь»[17]. Только соцреализм создал предпосылки для этой радикальной трансформации «факта».

Однако соцреалистический «факт» не был простой реализацией авангардного проекта, как утверждает Б. Гройс — хотя бы потому, что лефовские фантазии сами были сугубо литературными и исходили из наличия некоего «настоящего», «правильного», «неискажающего» мимесиса. Соцреализм же, как уже говорилось, сохраняя внешнюю, «стилевую» связь с миметической традицией, утверждая, что он «отражает жизнь», радикально разрывал со всяким мимесисом. Миметическая природа соцреализма — самый старый и глубокий предрассудок. Спор об очерке как жанре «правдивого», «фактического» отражения жизни», спор о «факте», о «правде и вымысле» в конце 1920-х — начале 30-х гг., накануне провозглашения соцреализма, был отнюдь не случаен.

«Литературе факта» предстояло стать фактом литературы. Для этого пришлось радикально переосмыслить самую природу «факта». В то же время, между лефовской фактографической утопией и соцреализмом нет пропасти. В первой половине 1930-х гг. именно в «НД» и культивируемом на его страницах т.н. «производственном очерке», из которого вырастал метажанр соцреализма — производственный роман[18], происходит выработка новой оптики — социалистической по содержанию и миметической по форме.

Несмотря на призывы писателей и членов редколлегии, Горький в 1927—29 гг. категорически отказывался от публикации в журнале беллетристики. Поначалу здесь полностью господствовал т.н. «документальный очерк». Задача журнала, писал Горький в 1928 году — «освещение поэзии труда не словами, а — фактами» (*30*, 103). В журнале «нам необходимо выработать свой тип статей, тип упрощенного очерка», писал он, очерка «бесхитростного», «сжатого, фактического, без излишних украшений от беллетристики» (*25*, 60). «Слова» и «беллетристика» звучат для Горького вплоть до 1932 года как ругательства.

«Факты роста» рвались наружу, но отсутствие новой оптики делало их неубедительными. Однако главное, что отстоялось уже на этом этапе выработки новой оптики, был статус «заменного факта». Проиллюстрировать его можно было бы любым «документальным очерком» тех лет. Вот типичный очерк о достижениях в сельском хозяйстве в майской книжке «НД» за 1929 год, в самый разгар коллективизации: «Начиная писать о достижениях в сельском хозяйстве, прежде всего вспоминаю поневоле об обывательском шипенье.

— Достижения? В сельском хозяйстве?

— А заборные книжки? Это достижение? А очереди за мясом? А недохват сахару?..

Обывательскому шипенью по большей части цена — грош»[19].

Дальше следует рассказ о самих «достижениях»: «Познакомьтесь с бытом коллективных хозяйств <слово «колхоз» еще только входит в язык и не употребляется как расхожее. — *Е. Д.*>, особенно с бытом с.-х. коммун. Посмотрите на энтузиазм, сопровождающий работу рабочих строящихся зерновых совхозов. Побывайте на первой машинотракторной станции при совхозе имени Шевченко, по образцу которой уже в текущем году будет организовано 102 новых станции. И станет ясно, что разговоры в очередях за мясом, что обывательское шипенье — это случайное, наносное явление, а под-

линная новая жизнь начинает строиться невиданным размахом всей энергии многомиллионных масс рабочих и крестьян»[20]. За бесконечным перечислением достижений (увеличение числа тракторов, косилок, молотилок и т. д.) и за рассказами об успехах кооперативов и т. д., вопрос о «заборных книжках», «очередях за мясом» и «недохвате сахару» снимается сам собой. Оказывается, что собственно продуктом и являются все эти косилки, новые станции и т. п. «факты новой жизни», а вовсе не хлеб, мясо и сахар.

Читая очерк за очерком, приходишь к выводу, что «наши достижения» сосредоточены в самой сфере производства, а не в «продуктах» этого производства; что производство (как процесс) и является «продуктом». Не то чтобы этот «глаз» описывал только то, чего не было (типа «массового» энтузиазма; вероятно, косилок действительно стало больше, «производство чугуна и стали» действительно увеличилось и т. д.), но то, что он описывает, не релевантно с точки зрения традиционно понимаемого объекта. Нужно было изменить самую установку на релевантность увиденного. Описанный у Фуко «заговоривший» в медицинском языке «глаз» видит и описывает то, что релевантно с точки зрения медицины: он описывает, скажем, состояние тела пациента, но не фасон его платья (последнее, с точки зрения медицины, нерелевантно). Горьковский же глаз устроен так, что он описывает покрой платья якобы для медицинских целей. Перефразируя самого Горького, можно сказать, что, объявив своей целью исследование проблемы воспитания детей, он заговорил о несовершенствах скотоводства или свел разговор об астрофизике к вопросу о вреде пьянства.

Стратегия замены и выработка новой точки зрения на «факты» становятся определяющими в журнале. Например, в очерке А. Кремнева «Тринидад на Волге»[21] рассказывается о том, что под Сызранью обнаружены огромные залежи асфальта, о качествах и прекрасных свойствах этого асфальта (он, конечно, «лучший в мире»), о невероятном его количестве (залежи тоже, конечно, самые большие в мире), о способах добычи и новой технике, о преимуществах этой техники, об особенностях производства, о «небывалом росте асфальто-промышленности» и о том, что производят асфальта в СССР вдвое больше, чем в США. При этом вопрос об асфальтовых дорогах в СССР даже не ставится. То обстоятельство, что асфальт есть, а дорог нет, как бы не находится в фокусе. Эта фокусировка горьковского «глаза» становится нарративной стратегией.

Подобно тому, как описанный Фуко медицинский «говорящий глаз» конструировал сам предмет медицины, горьковский «глаз» конструирует предмет «достижений социализма». В этом свете получает объяснение бесконечность соцреалистического «изображательства» производства: оно совсем не избыточно и тем более не бессмысленно, поскольку в ситуации, когда изображение и является производством, чем больше его изображается, тем больше его и производится. Кажущиеся повтор и избыточность — это и есть «рост социалистического производства». Рисуемые здесь картины не просто заполняют реальную пустоту — отсутствие продуктов всех этих усилий (мы «перегнали автомобильные заводы Форда», при этом факт отсутствия в стране автомобилей лишен всякой релевантности), они учат смотреть сквозь нее —

в голографический мир осуществленной мечты. Всё это не могло не привести к кризису жанра «документального очерка».

С 1932 года в «НД» доминирует олитературенный «художественный очерк» или т. н. «беллетризированный очерк», который со временем переходит в «очерковую новеллу», в чистую соцреалистическую литературу. Любопытно отметить, что если вначале в журнале доминировали рапповцы, то в 1933—36 гг. их сменили бывшие перевальцы — куда более профессиональные писатели Борис Губер, Петр Слетов, Сергей Пакентрейгер, Николай Зарудин, Иван Катаев. С 1932 г. резко меняется сам стиль издания. Журнал становится монтажно-авангардным, наполняется фотографиями братьев Игнатовичей, выполненных — с легко узнаваемыми углами и ракурсами — под Родченко. Пестуемый Горьким в эпоху первой пятилетки «документальный очерк» умирает на глазах. Если в центре очерков первой пятилетки было строительство предприятий, то во второй пятилетке появились «люди» — стахановцы и ударники. Упор на производство, конечно, не исчез, но изменилась оптика: наступало время «Истории фабрик и заводов», а с ней приходил «исторический» нарратив и биография. Под лозунгом «Страна должна знать своих героев» «Правда» печатает портреты «лучших людей страны», «героев пятилетки». Но если газета — фабрика идеологических штампов, их массовое производство, то «НД» — лаборатория и опытная станция.

Очерк последовательно лишается «фактографичности»: биография (на языке тех лет «показ героев») требовала литературы. Поворотным в этом плане можно считать созванное Оргкомитетом ССП 5—7 июня 1934 года Всесоюзное совещание по художественному очерку. Именно там была поставлена задача нового очерка новой пятилетки: «от описания пейзажа, машины, завода, от изолированного портрета героя очерк должен вернуться к изучению нравов, характеров, чувств людей. Очеркист, как и всякий писатель, должен быть психологом. Он должен не только видеть типичные поступки героев, но и представить убедительные их психологические мотивировки»[22]. Требование беллетризации очерка звучало всё настойчивее: «Очеркист не может (и не должен) выступать в роли бесстрастного фотографа действительности. Художественное произведение не есть простой пересказ виденного»[23].

С призывом к преодолению «очеркового эмпиризма» выступил бывший перевалец Иван Катаев: «Все эти бесконечные технические достижения, каверзные прорывы, изобретения, будничные и праздничные подвиги, доблестные биографии, всяческие грехопадения и перерождения, неустанно преподносимые читателю товарищами-очеркистами, — действительность, как бы истолченная в ступе, — все эти мельчайшие и сухие крупицы повседневности засоряют общественное сознание; повальный очерковый эмпиризм надвигается на него подобно сыпучим и бесплодным пескам пустыни»[24]. Катаев призывал к преодолению этого «эмпиризма» на путях «широких обобщений». О характере этих обобщений говорил В. Тарсис: «Нам представляется, что увидеть основное ведущее звено в нашей действительности — это увидеть элементы будущего, которыми насыщен уже сегодняшний день страны Советов — “вспоминать будущее” [...] Богатая наша действительность [...] значительнее и ярче вымысла»[25]. Статья называлась «Воспоминания о будущем».

Примером подобных «воспоминаний» могут служить «лирико-технические отступления» в очерках бывшего конструктивиста Бориса Агапова: «Войдите в эти несуществующие цеха. Вы видите бетонный марш колонн, поддерживающих излучающие свет потолки. Ряды станков, округло мерцающих номерованной сталью. Широкие проходы между ними — чистые и свободные, покрытые бетоном, как серым сукном. Вы ощущаете линейность проводов, планиметрию окон, стереометрию этих масс воздуха и солнца, заключенных в прозрачные стены. Все эти измерения классической геометрии предстают перед нами, воплощенные в стиль техники двадцатого столетия, скупой, просторной и прямолинейной. Слушайте! Включаются рубильники электромоторов, и гул станков вздымается в трехмерном пространстве. Вы вступаете в четвертое измерение»[26]. Эти «очерки несуществующего», открывающие выход в «четвертое измерение» (или «третью действительность», по Горькому), читаются как конструктивистский — пока не соцреалистический! — роман.

Писатели с энтузиазмом требовали соцреализма: очерк должен быть «правдивым», без всякого вымысла, но в его основании должно лежать типическое: «Очеркист прибегает к вымыслу в тех случаях, когда он чувствует, что его материал недостаточно ярок, не типичен, не обобщает явлений, которые надо довести до читателя и запечатлеть в его сознании как типические [...] путь вымысла в очерке — это линия наименьшего сопротивления»[27]. Риторика типического пронизывает теперь дискурс о «факте» в очерке: «Для нас недостаточно простого констатирования и описания фактов, которые наблюдал автор. Нам нужен и соответствующий подбор этих фактов и соответствующее их освещение, анализ, который находился бы в полном соответствии с марксистским пониманием действительности [...] Нам нужны общие выводы, конечный итог и обобщение описаний. Автор может эти выводы сделать сам, либо предоставить их читателю. Но в этом последнем случае выводы должны вытекать из описания с очевидностью, не допускающей случайных толкований. Они должны быть подсказаны и, в известном смысле, художественно навязаны читателю»[28].

Когда спустя год на страницах «НД» разразилась дискуссия «о факте и вымысле в очерке», писатели-очеркисты продемонстрировали полное владение соцреалистической оптикой. Уточнялись лишь детали. Одни говорили, что в основе очерка находится «фактический образ» (sic!)[29]. Другие вообще отказывали очерку в праве на «фактичность», требуя от него прежде всего «типичности»: «Дело в конце концов не в том, чтобы существовал именно такой-то Иван Иванович, а в том, чтобы он в очерке вполне точно отражал тысячи Иванов Ивановичей и воплощал их типические черты и их мышление»[30]. Один из участников дискуссии писал: «Я считаю ненужным спокойный фактографический очерк, он ничему не учит. Есть такие любители природы, которые делят мир на естественное и искусственное, которым кажется, что электричество в туче — это природа, а Днепрогэс — выдумка. Однако в Днепрогэсе этой самой природы в тысячи раз больше, чем в туче. Таков и очерк [...] Созданное писателем будет не то, что кажется правдоподобным, оно войдет в жизнь читателя как действительность»[31]. Трудно, пожалуй, с

большей точностью сформулировать законы соцреалистического преображения реальности.

Так очерк — жанр *документальной* литературы — погрузился в соцреалистическую фиктивность. В середине 1930-х гг. было уже трудно поверить, что он вообще когда-то был связан с документом и фактом. «Корни ошибок очеркистов первой пятилетки» лежат «в рабской зависимости авторов от наблюденных фактов», — утверждал член редколлегии «НД» Владимир Канторович[32]. Другой участник дискуссии заявил, что «факт — это повод для “вымысла” [...] Мы воспринимаем факт как клубок Ариадны [...] Мы сталкиваемся не с событиями, а с идеями, которые надо окружить какой-то средой, пропитать событиями, найти детали, явления, черточки»[33]. В конце концов стало ясно, что «нет никакой непроходимой стены между очерком и остальной художественной литературой», а «к художественному очерку применимы все большие слова, произносимые об искусстве и о писателе»[34].

А спустя еще один год А. Лежнев писал: «Если нынешний очерк напоминает рассказ, то и рассказ начинает походить на очерк. Сквозь роман просвечивает фактография корреспондента. Автор следует за очеркистом и в методе собирания материала, и в способе его обработки. Происходит сближение двух полюсов литературы: выдумки и были, правды и правдоподобия. Равнодействующая проходит между ними». С другой стороны, с иронией констатировал Лежнев, «если, как нас уверяют, литература действительно периодически возвращается к очерку, — источнику реализма, — чтобы, окунувшись в него, набраться новых сил и двинуться дальше, то нынешняя стадия очерка, когда он делается средствами беллетристики, — сюжетная композиция, выдуманные диалоги, комбинированные типы, — говорит о том, что литература уже повернулась к нему спиной»[35].

Без тени иронии — на дворе 1936 год! — редколлегия «НД» так суммировала итоги «дискуссии об очерке» (а фактически о проблеме соцреалистического мимесиса непосредственно в момент утверждения соцреализма): «фактографический очерк, *представляющий между прочим одно из превращений натурализма*, остается наибольшей опасностью в очерковой литературе»[36]. Актуальный политический ярлык здесь, конечно, не случаен. В конце концов, как заметил Лев Никулин, когда разговор заходит об очерке, «дело в социальной правде, в правильном представлении о стране и эпохе, которую переживает данная страна, а не в “фактической достоверности”»[37].

ВИДЯЩИЙ ЯЗЫК («СССР НА СТРОЙКЕ»)

В набоковском «Приглашении на казнь», погружающем читателя в мир тоталитарно-бюрократической антиутопии, присутствует только один вид искусства — фотография, а обаятельный фотограф, обхаживающий героя, в конце романа оказывается палачом. Занятно при этом, что на всех снимках из его огромной фотоколлекции изображен только он сам. Этот своеобразный фото-нарциссизм и подозрительная «фотогеничность» фотографа-палача заставляют не только поверить в «достоверность» сомнамбулических картин ро-

мана, но и задуматься над ролью фотографии в кафкианско-оруэлловском «новом мире».

Точно обозначил суть проблемы Юрий Лотман: «Как любое имя нарицательное превращается в мире мифа в имя собственное, так фотографические образы вещей становятся в киномире вещами мифа. А вещи и собственные имена в мифологическом мире обладают парадоксальной семиотической природой: в сопоставлении с вещественным рядом реального мира они выступают как система знаков, но на фоне более развитых семиотических систем — иконических и словесных языков — они обнаруживают незнаковые свойства реальных предметов»[38]. Итак, вне мифа непонятой остается не только реальность. Самое мифологическое преображение глубоко содержательно, именно в нём открываются нам «незнаковые свойства реальных предметов». Кино дает фотографии контекст: оно «естественно» в своем движении, в своей «миметичности», тогда как фотография полна мистики в своей неподвижности. Этим объясняется не только победа кино, но и победа монтажного плаката над чистым снимком (Маргарита Тупицына, автор наиболее авторитетной истории советской фотографии, связывает самое рождение советского фото с политическим фотомонтажом[39]).

В этом нам видится одна из причин той подозрительности, которая проявлялась по отношению к фотографии в советской эстетике как в 1920-е гг., так и в еще большей степени в сталинскую эпоху. Любопытно, что даже в лефовских кругах, наиболее благожелательных к фотографии, не было единства. «Фотографировать кирпичи, — писал в 1924 году на страницах «ЛЕФа» Н. Горлов, — может только тот, кто стоит в стороне от строительства, и даже больше — тот, кому любы эти кирпичи именно как кирпичи [...] Строить в искусстве это значит давать не максимум сходства, а максимум выразительности и классовой оценки. Искусство нынешнего дня это — не анализ, а синтез, не портрет кирпича, а план здания»[40]. После кампании борьбы с формализмом и натурализмом во второй половине 1930-х гг. этот идеологический упрек вырастет до эстетической критики фотографии как художественной формы: «Фотографические принципы запечатления мира противостоят принципам истинного искусства [...] ибо фотография по природе своей лишена способности обобщать»[41].

Действительно, как заметил Р. Барт, фото «целиком отягощено случайностью, чьей легкой и прозрачной оболочкой оно является»[42], а потому оно не может претендовать на отражение «закономерного» и «типичного», т. е. соцреалистически «отражать действительность». Фотография, далее, схожа и не схожа с языком (в том, что касается самореферентной его природы, о которой писал Жижек). С одной стороны, как утверждал Барт, «конкретная фотография действительно не отличается от своего референта [...] Фотография как бы постоянно носит свой референт с собой»[43]; с другой стороны, фотография не превращается в язык, поскольку «лишенные принципа маркировки, снимки превращаются в знаки, которые не закрепляются, которые сворачиваются, как молоко»[44]. Но именно Барт был одним из первых, кто возвестил о «смерти автора» и заговорил о той точке письма, где действует не автор, но сам язык. Он рассуждал о «языке, который заговорил», но в условиях «смерти

автора» в фото (в «СССР на стройке», например, фотографии первое время вообще не подписывались) мы имеем дело с языком, который «увидел».

Так проблематизация субъекта проблематизирует статус объекта, что возвращает нас к проблеме «факта». Полемизируя с «фактовизмом» и утверждая, что дело не в «факте», но в его функциональности, не в «что», а в «как», Александр Родченко писал: «Мы должны найти, ищем и найдем (не бойтесь) эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социалистических фактов. Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не просто факт, а факт гордости и радости индустриализации страны Советов, и это надо найти, "как снять"»[45]. Родченко полагал, что фотография «выражает» уже готовые «факты», что они существуют «до» нее. Куда важнее понять самую фотографию как «факт». Тирания «видимого» направлена прежде всего на утверждение миметической природы фотографии, тогда как, в сущности, «социалистические факты» *до* своей репрезентации как таковые не существуют, что косвенно подтверждает и сам Родченко: без «гордости и радости» новый завод есть «просто снимок здания», в нём, следовательно, нет ничего «социалистического».

Фотография vs. снимок — центральная коллизия истории советской фотографии. Снимок есть чистый «глаз»; фотография, напротив, «язык»: в ней прочитываются эстетические («как снять»), идеологические («гордость и радость») и, наконец, политические («социалистические факты») слои — те измерения, в которых «снимок» используется лишь как «подсобное средство». Как показала М. Тупицына, центральная коллизия «Снимок vs. Фотокартина» (Photo-Still versus Photo-Picture) реализовалась в советских условиях в борьбе фотомонтажа и фактомонтажа[46]. Переломным она называет 1932 год, когда фактография начала заменяться сталинскими или мифографическими образами и более органическими композициями[47] (как мы видели, именно в это время в «НД» начинается беллетристическое разложение «документального очерка»). В 1939 году в работе над оформлением центрального павильона ВСХВ Эль Лисицкий заменит фотомонтаж картиной, а соцреалистические картины начинают заменять фотографии и в «СССР на стройке». Между тем, фотомонтажа на ВСХВ от этого не убавилось, и рецензенты жаловались на его засилье, на «однообразие, снижающее впечатление»[48].

Именно в оформлении ВСХВ распад фотоформы достиг предела. Помимо экспериментов с фактурой (фотопечать на стекле, шелке, металле, дереве и др. материалах), здесь использовалась замена цветного фото его имитацией — ручная раскраска фотографии масляными красками применялась, например, в павильоне «Москва» (худ. Д. Чечулин) — в результате получалась не столько имитация фото, сколько имитация живописи. В павильоне «Животноводство» (худ. В. Каждан) был широко применен т. н. «фотобарельеф»: фотографии придавалась объемная форма, искажающая рассчитанное на прямую плоскость изображение[49]. Во всех этих экспериментах с фотографией легко проследить одну тенденцию: отказ от фиксации «документальности» фото за счет акцентирования его «миметичности». Отсюда — переход от фото к живописи и барельефу и отказ от монтажности, всегда

«обнажающей прием» и тем самым открывающей «искусственность», «сделанность» «фотофакта» в противовес его «миметичности».

«Говорящий глаз», оптика которого разрабатывалась в лаборатории «НД», оборачивается «видящим языком», лабораторией которого стал горьковский же журнал «СССР на стройке». Если «НД» был первым и самым любимым журналом Горького, то спутник «НД», «СССР на стройке» (задумывавшийся поначалу как фотоприложение к «НД»), оказался единственным выжившим из горьковских журналов. Он впоследствии превратился в журнал «Советский Союз», выходивший на 18 языках до последних дней советской власти; при Горьком он выходил на четырех языках (русском, немецком, английском, французском). Есть глубокий смысл в том, что этот практически *немой* журнал был единственным изданием, выходившим на иностранных языках.

При первом, еще беглом просмотре годовых комплектов журнала за 1930-е гг. кажется, что имеешь дело с простой сменой визуальных стратегий: вначале это просто неприхотливые «картинки» советского строительства, затем усиливается роль подтекстовок, затем появляется художественное фото, снимки тематизируются, так что к концу 1930-х журнал превращается в своего рода «Огонек» с авторскими очерками. Эта эволюция схожа с той, которую проделали почти за десятилетие своего существования «НД» — от «документального очерка» к «очерковой новелле». Но, подобно тому, как «язык» «НД» был фактически «говорящим глазом», «картинки» «СССР на стройке» были настоящим «языком»: при тщательном разглядывании начинаешь понимать, что в «СССР на стройке» мы имеем дело с мнимой визуальностью. За ничего не «отражающей» фотографией находится не обычный «язык фотографии». Это не просто тренировка глаза через отбор и сериализацию образов, через выбор точки зрения, но тренировка в контекстуализации и интерпретации «увиденного». Визуальная процедура только скрывает вербальные операции, которые она фактически производит — операции, направленные на то, чтобы устранить всякий зазор между «показанным» и «увиденным». Чем меньше слов в «СССР на стройке» (а их там был изначально самый минимум — только короткие заголовки под снимками), тем интенсивнее «внутреннее задание» увиденного. Это и был «видящий язык».

Не случайно в открывавшей фотожурнал передовой статье говорилось именно о языке: «Язык цифр, диаграмм, словесных описаний, плановых инструкций не для всех убедителен даже внутри нашей страны, а за рубежом [...] язык наших цифр, статей, диаграмм всегда заподозревается в искусственности, преувеличениях, всегда опорочивается»[50]. Интересно, что неубедительными и подозреваемыми во лжи объявляются не сами цифры, но именно язык, «словесные описания». Фотография выступает здесь в функции свидетельства. Интересно также объяснение трудностей, с которыми сталкивается фотография: «Переворот, происходящий в хозяйстве, огромен. Он с трудом усваивается нами умозрительно и, понятно, с еще большим трудом его можно будет охватить изобразительно»[51] . Между тем, очевидно, что противопоставление этих двух форм восприятия мнимое: этот «переворот» (под которым тут понимается чисто внешнее «социалистическое строительство») очень легко охватывается как «умозрительно», так и «изобразительно». Про-

блема возникает тогда, когда под вопрос ставится сама функция этих форм восприятия, когда проблематизируется сам «переворот». Действительно ли, как утверждала редакция, для нас «изображают» хозяйственный переворот и помогают переварить его «умозрительно»? Дело, как представляется, в ином. Прежде всего, *здесь ничего не изображается*. Функция «изображения» подчинена в этом фотожурнале *моделированию*, во-первых, самого объекта («стройки»); во-вторых, субъекта съемки (фотографа, а также самого глаза/камеры) и, наконец, в-третьих, реципиента (зрителя).

«НД» и «СССР на стройке» следует рассматривать как единый медиальный проект, имея в виду, что речь идет о встрече языка и фото в медиальном пространстве. Указывая на эту схожесть фото и языка как изначально медиальных феноменов, Сюзан Зонтаг писала, что, подобно тому, как из языка может быть создан научный дискурс, бюрократический меморандум, любовное письмо, список покупок в гастрономе и Париж Бальзака, из фотографии можно создать снимок для паспорта, порнографическую картинку, свадебное фото, рентгеновский снимок и Париж Атгета. Поэтому фотография, не являясь художественной формой, в состоянии «превратить все свои предметы в произведения искусства»[52]. Этот потенциал фото и языка и был использован в горьковских проектах: в том, как очерк в «НД» превращался в новеллу, а фотография в «СССР на стройке» — в живопись, сказался мощный эстетически-преобразующий потенциал медиальных практик. С другой стороны, «важность фотографических образов как медиума, через который всё больше и больше событий входят в наш опыт, является, в конце концов, только побочным продуктом их эффективности как производителя знания, диссоциированного и независимого от опыта»[53]. Фактически, социальные функции этого медиума сводятся к дереализации жизни.

Итак, в 1930—32 гг. мы видим на страницах журнала бесконечные картины строительства и производства — именно в нём реализуются «достижения». Журнал создает объект. В первом же номере за 1930 год фотографии посвящены «Азнефти»: перед нами — трубы, станки, нефтяные вышки; дальше идет новый хлебозавод: печи, месилки; затем завод «Электросталь»: многоцилиндровые двигатели, бесконечные пролеты цехов; кабельный завод в Ленинграде: огромные катушки кабелей, турбинные цеха; судостроительный завод в Ленинграде: суда-холодильники; Ростовский тракторный завод: новая техника; совхоз «Гигант»: молотилки, комбайны, трактора, электробороны, элеваторы; электростанции Закавказья: плотины, турбины, стройплощадки...

В следующем номере (1930, №2) «столица советского текстиля» Иваново-Вознесенск. На весь разворот — прядильная фабрика им. Дзержинского и надпись: «“Русский Манчестер” стал “Советским Манчестером”». На снимке фабрика — унылое длинное здание. Перед ней, на первом плане — пустырь, ни единого деревца, пыльная, незаасфальтированная улица, похожая больше на проселочную дорогу. Справа тянется деревянный забор, за которым — свалка, бурьян выше самого забора. Вообще, на всех этих фото интересен ландшафт, окружающий новые постройки: грязь, бездорожье, груды мусора, иногда — телега с лошадью с понурой головой; на заводских дворах — свалка, бурьян, покосившиеся деревянные постройки, валяются трубы, доски, дета-

ли, строительные отходы. Рядом с фотографиями новых заводских построек обычно идут «новые дома для рабочих». Это либо вполне современные конструктивистские здания, либо — одноэтажные домики с чахлыми кустиками по бокам. Но вокруг — развалины, покосившиеся бараки, грязные, ковыряющие в носу дети, с любопытством смотрящие в камеру.

И так из номера в номер — тоннели, мосты, краны, экскаваторы, доменные печи, коксовые установки, шахты, подвесные дороги, пневматические буры, отбойные молотки, вагонетки с рудой, листопрокатные цеха, станки, огромные прессы, подъемные и разливочные машины, нефтяные вышки, портовые сооружения, грузовики, вагоны, цистерны, паровозы, железнодорожные пути, разъезды... А вот и продукция: брусья металла, груды стальной проволоки, горы зерна, стога сена, элеваторы, колосящаяся рожь, урожай льна, обозы хлопка, бесконечные ряды тракторов, сноповязалок, косилок, комбайнов. Люди идут на работу, стоят у станков, идут с работы — лица уставшие, озабоченно-напряженные.

Но в 1932 году ситуация меняется. Мозаика сменяется живописью: вместо пестрых картинок — тематические номера с комментариями. В основном, это комментарии типа: «было» — «стало» (тракторов, МТС, пудов зерна, тонн стали, чугуна и т. д.). Номера начинают «выстраивать» внутренний сюжет: заводы строят технику, идет подготовка кадров, затем — «техника выходит на поля», и, наконец, урожай. И всё же, фотография («фотофакт») здесь пока доминирует, поэтому «чистая живопись» воспринимается как инородное тело. Особенно это видно в третьем номере журнала «Волга Советская» за 1933 год, построенном на любимом Горьким перекрещивании двух исторических планов: «Волга купеческая» представлена живописными произведениями прошлого, тогда как «Волга Советская, Волга крупной индустрии и социалистического земледелия» — фотографиями.

Своего рода поворотным можно считать своеобразный «дайджест» журнала «СССР на стройке» — вышедший в 1933 году на четырех языках фотоальбом «СССР строит социализм» Эль Лисицкого, полный монтажных, фоновых (во весь разворот лицо шахтера, а на его фоне — разрез шахты), остроракурсных, диагональных, снимков, игры со светом, неожиданных фоторешений (Волховская ГЭС снизу, турбина изнутри). Художественное фото сопровождается здесь грамотными комментариями, материал тематизирован и иерархизирован (по республикам, отраслям, новостройкам и т. д.). Художественное фото необычностью ракурсов, выразительностью, насыщенностью фиксирует и заостряет эти тематизацию и иерархизацию.

Рождение вне-«фактического» сюжета, где «документ» подчиняется конкретному политико-идеологическому заданию, происходит одновременно и в «НД». Еще в 1931 году у Горького рождается идея показа «одного дня» «творческих будней советского народа». В ходе совещания с гостившими у него в Сорренто Л. Леоновым, А. Халатовым и работниками Госиздата Горький предложил выпустить специальный номер «НД», посвященный «обыкновенному деловому дню страны». В 1934 году такой номер был подготовлен: на смену «человеку с киноаппаратом» пришел «человек с пером». Основанным на исключительно документальном материале должен был стать ежегод-

ник «День» под редакцией Горького. Вместо него появился отредактированный Горьким и М. Кольцовым коллективный сборник «День мира», а идущая ему вслед книга «Советский день» и стала фактически первой книжкой «Наших достижений» за 1935 год[54].

В 1931 году Макс Альперт и Аркадий Шайхет создали для австрийского «Общества друзей СССР» цикл фотографий о жизни простой московской рабочей семьи (тогда же цикл был опубликован и в СССР в четвертой книжке журнала «Пролетарское фото» за 1931 год). Семья рабочего Николая Филиппова была показана на работе, на отдыхе, с друзьями, за покупками, за игрой в шахматы и т. д.[55] Тематизация достигла здесь своего предела; по сути, это был уже чистый нарратив, но всё же это был еще отчасти «документальный» проект. Настоящий сдвиг произошел спустя несколько месяцев именно в «СССР на стройке». Установка на создание через журнал «картинной летописи» социалистического строительства привела к настоящему «великому перелому». Момент, когда визуальное стало чистой мнимостью, можно датировать совершенно точно: в январском номере за 1932 год был опубликован фоторепортаж о Викторе Калмыкове.

На пуск первой домны Магнитостроя журнал откликнулся оригинальной идеей: на фоне растущего Магнитостроя растет и советский человек — простой деревенский парень Калмыков. Фотография за фотографией рассказывают нам (совершенно буквально) эту историю. Вот в лаптях с деревянным сундучком, запертым на висячий замок, пришел Виктор с мешком за плечами из деревни в строительный палаточный городок. Мы видим его землекопом, потом бетонщиком, затем бригадиром. Он учится. Перебирается из палатки в новый дом, где ему выделена благоустроенная квартира. Его портрет на доске почета рядом с домной. Он стал уважаемым человеком, приобрел специальность, женился, стал членом партии, получил орден Красного Знамени. Вот он за чтением газеты «Магнитогорский рабочий», в которой помещены его заметки (он стал рабкором). Это был «фоторепортаж» М. Альперта и А. Смоляна «Гигант и строитель». «Репортаж» завершался словами о том, что «путь Виктора Калмыкова — это путь десятков тысяч. Новый человек выходит на историческую арену. Этого человека создает социалистическая стройка».

Правильнее было бы сказать, что этого человека создает журнал «СССР на стройке». Розданный делегатам XVII партконференции (январь—февраль 1932 года) журнал знаменовал собой настоящую медиальную революцию. Развивая шумный международный успех «семьи Филипповых», авторы взялись фактически за инсценировку, показывая, по словам Альперта, «политический рост человека, его переплавку, "реконструкцию"»: «Надо было восстанавливать в деталях первые дни приезда и работы Калмыкова в Магнитогорске. Пришлось переодевать Калмыкова в то самое платье, которое сохранилось, затем мы с ним отправились на вокзал, и там я производил съемку»[56]. Но фотографам пришлось отправляться еще дальше: в серии был снятый впоследствии кадр, где Калмыков был показан в деревне, за плугом.

Барт как-то проницательно заметил: «Фотографию навязчиво преследовал и продолжает преследовать фантом Живописи [...] Мне, однако, пред-

ставляется, что Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра»[57]. Рабочий Калмыков открыл путь к радикальному расширению «метода восстановления фактов»[58], которым широко пользовался советский фото- и кинорепортаж в 1930—50-е гг. С утверждением Альперта, что «при нашей колоссальнейшей социалистической стройке только примененный мной метод восстановления факта может показать все наши достижения»[59], не согласились многие его коллеги, включая даже его соавтора по «семье Филипповых» А. Шайхета и сценариста «Филипповых», крупнейшего фототеоретика того времени Л. Межеричера. Другие же, как, например, С. Фридлянд, напротив, утверждали, что «Гигант и строитель» — огромный шаг вперед по сравнению с «семьей Филипповых», а некоторые договорились даже до того, что, борясь за «право проекции минувшего», в фоторепортаже можно допустить любую фотоинсценировку: «Если нельзя заснять извержение Везувия в Мессине, происшедшее в 1912 г., то, если он опять заклокочет, можно его заснять и указать на то, что это, мол, происходило в 1912 г.»[60] Фактически, фотография превращалась в кино и только в этом качестве находила свое место в сталинском культурном проекте.

Спустя всего год с момента публикации «Гиганта и строителя» критик С. Евреинов с удивлением отметил у одного из видных репортеров наличие «портретов строителей, подготовляемых к моменту съемки столь тщательно, что фотограф заставляет снимаемого специально для съемки подбриться и одеть чистую рубаху»[61]. По сути, фотограф готовил свой «объект» не как репортер, а как скульптор. Если во время дискуссии по поводу «Гиганта и строителя» инсценировка принималась далеко не всеми, то теперь она обосновывалась совершенно новыми задачами, стоящими перед фотографией и сформулированными в передовой статье журнала «Советское фото»: «Мы должны драться за то, чтобы фоторепортер был не только культурным фотожурналистом, но и *художником*. Проблема социалистического реализма [...] является актуальной и для советского фото»[62]. Поклонники старого фоторепортажа третировались теперь за «поверхностный журнализм»: их снимки, как теперь говорили, были сделаны «лейкой», и явление получило соответствующее название — «лейкизм» (эквивалент «ползучего эмпиризма» и «натурализма»).

Фотография должна была стать, наконец, в один ряд с другими видами соцреалистического искусства: «Пришел срок, — утверждалось на страницах «Советского фото», — когда фотоискусство должно смелее отнестись к действительности. Пора поставить всерьез вопрос об игровом фото. Большие темы нашей страны [...] вряд ли можно разрешить только репортерам. Надо использовать все доступные фотографии средства, лишь бы в результате получались полноценные фотокартины»[63]. Последнее не было оговоркой: когда в апреле 1935 года в Москве открылась Выставка мастеров фотоискусства, приверженцам репортажной фотографии (Б. Игнатовичу, В. Гришанину и др.) оставалось только сетовать на то, что репортаж полностью сдал свои позиции — выставка «явно тяготеет к старым художественным манерам, к стилю и тематике пейзажной и портретной живописи»[64]. Так и зависла советская фотография на следующие десятилетия между театром и кино — с одной стороны, и живописью — с другой.

Предельно полно сформулировала функции фотографии при капитализме Сюзан Зонтаг: «Капиталистическое общество нуждается в культуре, основанной на изображениях. Оно устраивает множество зрелищ для того, чтобы стимулировать сбыт товаров и анестезировать раны классового, расового и полового неравенства. Оно нуждается в сборе неограниченного количества информации, чтобы эффективнее эксплуатировать природные ресурсы, увеличивать производительность труда, поддерживать порядок, вести войны, создавать рабочие места для бюрократов. Способность фотоаппарата субъективировать реальность и одновременно объективировать ее идеально удовлетворяет эти потребности. Фотоаппарат определяет реальность [...] как зрелище (для масс) и как объект надзора (для правителей). Производство фотографий производит и господствующую идеологию. Социальное изменение подменяется изменением изображений. Свобода потреблять большое количество снимков и материальных благ приравнивается к свободе вообще. Сужение свободы политического выбора до свободы экономического потребления нуждается в неограниченном производстве и потреблении фотоизображений»[65].

Советская фотография выполняла все отмеченные выше функции — социальной анестезии, сбора информации, производства идеологии, превращения реальности в зрелище и «массообразующую» функцию, не давая взамен того, что давало фото при капитализме. Ведь вместо помощи в сбыте товаров советская фотография занималась их заменой на образы самого производства, а вместо замены политической свободы свободой экономического потребления она заменяла политическую свободу свободой идеологического потребления образов самого производства. В этом смысле фотография выполняла те же протезирующие функции, что и всё советское искусство.

Говорящий глаз «НД» и видящий язык «СССР на стройке» являются оборотными сторонами одной стратегии (фотография — это всегда управляемый взгляд; дело, однако, в том, что в «СССР на стройке» управление и тренировка глаза при помощи языка «НД» становится едва ли не единственной функцией картинки) при разнице тактик: «НД» адресован массам (поэтому Горький постоянно подчеркивал, что цель «НД» — «в организации социалистического сознания рабоче-крестьянской массы»[66]), тогда как адресат «СССР на стройке» находился за границей. Стоит иметь в виду, что когда замысел зарождался, в 1927—28 гг., Горький знал заграницу куда лучше, чем «Страну Советов». Характерны в этом смысле горьковские инструкции редакции. Так, возражая против снимков «некоторых процессов труда», он писал: «Не думаю, что в трудовые процессы нами уже введено нечто новое и способное удивить иноземцев. Вероятнее, что именно эти процессы покажут «старинку», еще не изжитую у нас: небрежное отношение рабочих к материалу и недостаточно осмысленное отношение к труду. Вполне допустимо, что на снимках иностранец увидит рабочих, которые стоят и курят, не принимая участия в работе товарищей, — поведение, недопустимое с точки зрения «хозяев» Европы и Америки. Нет никакого смысла давать фотоснимки рабочих, которые держат себя как зрители труда товарищей»[67]. В этом вполне грамотном, как сказали бы сейчас, «PR-менеджменте» видно отличное

знание Горьким предполагаемой аудитории «иноземцев». Интересен здесь, однако, этот анонимный «иностранец»: сей безымянный персонаж позволяет понять, как из проекта демонстрации страны для заграницы начал вырастать образ самой заграницы, перемещенной в СССР. В горьковских журналах «преображение действительности» велось настолько активно, что СССР чем дальше, тем больше сам начинает выглядеть своеобразной «заграницей».

Советская страна превращается для Горького в своего рода «товар», который он хочет показать «лицом», прямо требуя от редакции прекратить давать никому не интересные снимки копра шахты, каких-то 25 медных слитков или образцов минералов (Горькому нравится номер, посвященный Виктору Калмыкову; об этом он так пишет А. Халатову: номер «весьма солиден и на иностранцев действует внушительно»[68]). «Мне кажется, — пишет он по поводу очередной журнальной книжки А. Халатову, — что журнал будет действовать так, как это нам полезно, тогда, когда мы станем действовать на зрителя массовостью — массой слитков меди, массой построек, вообще — массой. И надо научиться снимать материал с его казовой стороны»[69]. Это был один из самых важных «горьковских заветов»: соцреализм вдохновенно занимался этим показом страны «с казовой стороны» — вплоть до «Кубанских казаков» и «развитого социализма».

Здесь, однако, мы вступаем в поле «внутреннего потребления», где доминирует тематическая живопись. Советские живопись и фото развивались контр-направленно. Их столкновение было только делом времени: постепенный распад фотоформы, который к концу 1930-х гг. и привел к провалу всего советского фотопроекта, шел параллельно нарастанию «вторичных» соцреалистических стилевых признаков в живописи. Дело в том, что модернистский эксперимент в фото (Родченко, Лисицкий, Игнатович, Клуцис) затянулся до середины 1930-х гг., тогда как в живописи он был фактически свернут по крайней мере за десятилетие до того (такие исключения, как Александр Дейнека, лишь подтверждают общую тенденцию; художники же типа Павла Филонова были вытеснены за пределы художественного процесса). Когда в 1936 году началась борьба с формализмом, оказалось, что художники по сравнению с музыкантами и даже писателями были вполне благополучны. Примечательно, что атаки развернулись на вполне периферийной площадке — формализм был обнаружен в книжной иллюстрации (в частности, в иллюстрации к детской книге у Владимира Лебедева). Факт этот воспринимается как курьез и, на первый взгляд, не имеет ни малейшего отношения к фотографии. Между тем, эта одновременность атак на формализм именно в той узкой «зоне», где живопись прямо соприкасается с литературой, и полный отказ от модернистских экспериментов в фото кажутся совсем не случайными.

Как раз в литературе особенно видны близость и фундаментальное различие между живописью и фотографией. По замечанию С. Зонтаг, близость фотографии и живописи легче всего определяется «от обратного»: фальсифицируя картину, мы фальсифицируем историю искусства; фальсифицируя же фотографию, мы фальсифицируем реальность. Но именно в литературной генетике проявляется и родственность обеих практик: сами императив и понятие «красоты» и морализированный идеал «правдивости» («a moralized

ideal of truth-telling») уходят своими истоками к литературным моделям XIX века и рожденной тогда же профессии независимого журналиста[70].

Победа фотографии в XIX веке сопровождалась поражением реализма в живописи: чем дальше, тем больше живопись становится контр-миметическим искусством вплоть до того, что превращается в чистый язык. «Черный квадрат» уже просто дисфункционален вне вербальных манифестов, а в поп-арте и концептуальном искусстве язык и письмо («скрипт») становятся ключевыми элементами визуальности. В СССР можно наблюдать нарушение в этой цепи: наиболее «реалистический», миметический проект — фото — здесь проваливается, тогда как живопись от самого радикального абстракционизма приходит к миметизму. Но этот путь (условно говоря) от Малевича к Кабакову *через* Лактионова, как показал Б. Гройс, был (чуть ли не по-гегелевски) неизбежным: Кабаков (соц-арт) без Лактионова (соцреализм) состояться не мог; в то же время и «прямой переход» от модернизма к постмодернизму в советских условиях был невозможен: Малевичу (авангард) предстоял путь к Лактионову с тем, чтобы «синтезировать» «тоталитарные модернизмы» (авангард и соцреализм) в концептуализме. Отвлекаясь от этой схемы, напомним лишь, что миметичность фото не менее сомнительна, чем миметичность соцреалистической живописи.

В конце концов, зачем нужно тематическое фото, которое всё равно не в состоянии достигнуть тех вершин «типичности», которые доступны живописи? «Документализм» фото, который был так нужен для экспорта требуемого образа советского социализма на Запад, для внутреннего потребления был не просто излишен, но вреден: он вскрывал какую-то обеспокоенность власти. Фото для внутреннего пользования выполняет уже не функцию свидетельства, но скорее — мобилизующую (как в газете) или информационно-ознакомительную (как на ВСХВ). Только живопись могла взять на себя серьезные репрезентативные функции и потому к ней фактически перешли функции фотографии. Тематическая картина становится настоящим супержанром и может соперничать по эффективности разве что с плакатом[71]. Историки советской живописи едины во мнении — в центре советской тематической картины находилось производство: «Если судить по размаху тематических выставок, количеству премий и наград, размеру холстов и монументов, по оценкам прессы, то первое место среди них занимала тема труда»[72].

Эта тематика не просто определяет жанровую систему советской живописи, но и синтезирует в себе основные соцреалистические коллизии и жанры живописи. Так, во многих картинах, изображающих труд на заводах, на прокатных станах, у доменных печей, на колхозных полях, есть «элемент надрыва, отчаянной схватки с невидимым врагом», часто они похожи «не на сцены мирного труда, а скорее на битвы античных богов и героев»[73]. В других же картинах в сценах труда изображается мотив то «счастливой молодости», то «связи поколений», то «связи науки с производством, умственного и физического труда», то «зажиточной жизни», то «борьбы за мир». Производство («тема труда») в советской живописи превращается в своего рода домен соцреалистических мотивов. Живопись обладает той метафорикой, которая была недоступна фотографии. Как заметил Игорь Голомшток,

«что бы ни писал художник — портрет вождя или огурец, что бы ни строил архитектор — Дворец культуры или общественный туалет, он должен был отдавать себе отчет в причастности любого изображенного или созданного объекта к общему идеологическому целому: такой объект обретал свое значение, смысл и красоту лишь через свою причастность к высшим ценностям социальной доктрины или философии жизни и истории [...] Поэтому, скажем, веселое оживление стайки мальчишек на московской улице получало идеологическое обоснование в названии картины — "Они видели Сталина" (Д. Мочальский). Пейзаж существовал здесь либо как символ Родины, либо как пространство, где "Советский транспорт налаживается" (Б. Яковлев), отстраивается советская промышленность, цветут колхозные поля; портреты конкретных людей превращались в обобщенные образы "Делегатки", "Комсомолки", воина и т. д. Даже натюрморт мог стать иллюстрацией к цитате из речи Сталина о счастливой колхозной жизни ("Плоды колхозного изобилия" Яковлева). Увиденная такими глазами реальность предстает перед нами не как динамическая эмпирия, меняющая день ото дня свои очертания (чем, конечно, и страдало фото. — *Е. Д.*), а как стройная ценностная система, которая, отражаясь в зеркале искусства, готова застыть на вечные времена в жестко иерархизированной пирамиде художественных жанров и запечатлеть на вечные времена миф о счастливой советской жизни на всех ее ценностных уровнях»[74]. Статус темы был институциализирован самым грандиозным художественным проектом второй половины 1930-х гг. — выставкой «Индустрия социализма»[75].

Производственный процесс настолько пропитывает собой весь тематический диапазон советской живописи, что критики начинали сетовать на своеобразную фетишизацию производства в противовес демонстрации его продукта: «*В показе индустрии социализма проявилась известная тенденция выдвинуть ее как самоцель.* Стены обширного выставочного помещения переизбыточно заполнились картинами, изображающими внешний и внутренний вид заводов, показывающими те или другие процессы производства в области тяжелой промышленности [...] Всё это, конечно, было бы хорошо, если бы одновременно не меньше внимания было уделено и другой стороне вопроса: если бы выставка создавала вместе с тем совершенно четкое представление о том, *что* именно дает индустрия социализма нам, людям советской страны»[76]. Критика тщетно искала выхода из этой экспозиционности производственных процессов, в которой нельзя не видеть зацикленность советского «потребления» на самом «производстве».

Оказывалось, что «продуктом» этого «производства» была «счастливая жизнь», наполненная трудом, т. е. опять-таки... производством. Когда же критика пыталась сместить акцент с самодостаточности производства на самодостаточность продукта, получались вполне анекдотические комментарии к изображенному картинному «изобилию» как к «товару» на прилавке. Вот как писал критик о картине А. Пластова «Колхозный праздник»: «Я, например, просто затруднился бы сказать, кто из наших художников в состоянии был бы написать так сочно, так уверенно, так свежо, так правдиво и крепко ту разнообразную снедь — яйца, яблоки, медовые соты, хлеба, кринки с молоком,

бутылки, селедки, корзины, самовары и пр., — которой так богат колхозный праздник. Правый угол картины, где всего этого особенно много, прямо-таки первоклассная живопись [...] Зритель ни на минуту не сомневается, что перед ним кусок настоящей жизненной правды, и чем больше он вглядывается в изображенное, тем более крепнет в нем это убеждение»[77]. Натюрморт из мертвой натуры превращался прямо в «куски» «продуктов питания».

В жанровом отношении интересна в этом контексте судьба пейзажа, традиционно вполне аполитичного жанра. Пейзаж перерастает «видимое», он возносится над эмпирикой, прозревая в ней самую «сущность». Приземленное фото, даже самый смелый фотомонтаж, попросту не в состоянии увидеть этой реальности. Вот как писали критики о пейзажах на выставке «Индустрия социализма»: картина Нисского «Спуск военного корабля» «дает цельный и мощный образ социалистической индустрии. Пейзаж должен вызывать у нашего зрителя чувство гордости за свою страну, за ее народ, переделывающий природу страны. Это уже не старая "левитановская Русь", с ее тоскующими пустыми просторами и чахлой растительностью, с убогими церквушками и кладбищами, с тихой заводью пруда и развалившейся мельницей, с силуэтами покосившихся жалких избенок. Это обновленная Великой социалистической революцией мощная, величественная страна — родина социализма». И далее: «Радость жизни, пафос социалистического труда наши художники еще не всегда примечают в самом пейзаже [...] Гордо вздымающиеся вверх индустриальные сооружения, волнующееся море колхозной пшеницы, опрятные улицы и дома в городах, колхозах и рабочих поселках, наши многоводные реки, оснащенные флотом, железнодорожные пути с мощными поездами — всё это требует подлинно творческого истолкования средствами живописи»[78].

Проделав полный круг, мы оказываемся в ситуации «Черного квадрата», когда вне вербальной интерпретации («истолкования») картина теряет всякую содержательность. Язык, наконец, прорывает тонкую ткань мнимой визуальности, демонстрируя ее вторичность. Мы отклонились от темы фото, чтобы увидеть предел характерной для соцреализма динамики визуальности.

Процесс социального потребления протекает на перекрестке Слова и визуального Образа. Журналы «Наши достижения» и «СССР на стройке» демонстрируют перетекаемость визуального и вербального проектов: в «журнале очерка» торжествует «глаз» — функция языка сводится здесь к тренировке взгляда; в «журнале фотографии» оптика задается и конструируется языком. Они дополняют друг друга, замыкая круг, создавая самодостаточную «картину советской действительности». Целостность этой картины достигается предельным напряжением средств очерка и фотографии. По сути, очерк срывается в литературу, фотография — в живопись. Искусство торжествует победу над реальностью, и только так рождается «советская действительность». В конечном счете, как заметила С. Зонтаг, «мы потребляем образы [...] образы потребляют реальность. Фотоаппараты являются одновременно и противоядием и болезнью, помогая освоению реальности и делая ее ненужной»[79]. Нельзя не отметить тотальную процессуальность этих процедур. Они (совершенно буквально!) несубстанциональны (бессубъектны и безобъект-

ны) и «непродуктивны» (не предусматривают продукта). Это идеальное поле для симулятивного производства. Такое производство предполагает симуляцию потребления. Единственным выходом из этого круга и становится потребление самого производства.

---

[1] *S. Žižek*. The Sublime Object of Ideology. London, 1989. P. 175.

[2] *M. Фуко*. Рождение клиники. М., 1998. С. 177.

[3] См.: *M. Jay*. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley, 1994.

[4] *S. Žižek*. Op. cit. P. 158.

[5] От редакции // Наши достижения. 1930. № 1. С. 3.

[6] Там же. С. 4.

[7] *А. М. Горький*. Собрание сочинений в 30 т. Т. 24. М., 1950—54. С. 499. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[8] В письме Горького Н. А. Семашко. Цит. по: *А. Шумский*. М. Горький и советский очерк. М., 1975. С. 113.

[9] Из письма Горького В. Т. Бобрышеву. Цит. по: *А. Шумский*. Указ. соч. С. 114.

[10] Цит. по: *А. Шумский*. Указ соч. С. 63.

[11] См.: *H. White*. The modernist event // The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modernist Event / V. Sobchack (ed.). New York; London, 1996; *H. White*. Postmodenism and Textual Anxieties // The postmodern challenge : perspectives east and west / B. Streth, N. Witoszek (eds.). Amsterdam, 1999.

[12] См. обзор дискуссии в статье: *В. Канторович*. Вымысел в художественном очерке // Звезда. 1936. № 4.

[13] *М. Лузгин*. За боевой художественный очерк. Доклад на Конференции пролетарских писателей-очеркистов в январе 1931 г. // М. Лузгин. О творческом лозунге. М., 1932. С. 10.

[14] Там же. С. 20, 29.

[15] Там же. С. 31.

[16] *Н. Чужак*. Писательская памятка // Литература факта. М., 1929. С. 20, 21, 23.

[17] *С. Третьяков*. Биография вещи // Там же. С. 70.

[18] Историко-литературные аспекты проблемы рассмотрены в кн.: *A. Guski*. Literatur und Arbeit : Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928—1932). Wiesbaden, 1995.

[19] *М. Шефлер*. О достижениях в сельском хозяйстве // Наши достижения. 1929. № 5. С. 11.

[20] Там же. С. 15.

[21] Наши достижения. 1930. № 8.

[22] См.: *В. Канторович*. Указ. соч. С. 289.

[23] Там же. С. 295.

[24] *И. Катаев*. О единичном и общем // Наши достижения. 1934. № 5. С. 159.

[25] *В. Тарсис*. Воспоминания о будущем // Наши достижения. 1934. № 5. С. 160.

[26] Наши достижения. 1934. № 5. С. 151.

[27] *В. Бобрышев*. Очерк — большая литература // Наши достижения. 1934. № 5. С. 115.

[28] *Б. Кушнер*. Очерк о зарубежных странах // Наши достижения. 1934. № 5. С. 141.
[29] *М. Лоскутов*. Поиски утраченной действительности // Наши достижения. 1935. № 10. С. 153.
[30] *Л. Никулин*. Типические черты и живые люди // Наши достижения. 1935. № 10. С. 157.
[31] *Вс. Лебедев*. Вымысел заставляет любить факты // Наши достижения. 1935. № 10. С. 159.
[32] *В. Канторович*. О правде и субъективности // Наши достижения. 1935. № 12. С. 149.
[33] *Н. Изгоев*. Проникновение в сущность факта // Наши достижения. 1935. № 12. С. 155.
[34] *Н. Зарудин*. Поэзия как человечность // Наши достижения. 1935. № 12. С. 146.
[35] *А. Лежнев*. Воображаемые разговоры // Наши достижения. 1936. № 2. С. 142.
[36] К итогам анкеты о факте и вымысле в очерке // Наши достижения. 1936. № 2. С. 149.
[37] *Л. Никулин*. О достоверном вымысле и воображаемом факте // Наши достижения. 1936. № 6. С. 146.
[38] *Ю. Лотман*. Место киноискусства в механизмах культуры // Ю. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. С. 660.
[39] См.: *M. Tupitsyn*. The Soviet Photograph, 1924—1937. New Haven, 1996. P. 9.
[40] *Н. Горлов*. О футуризмах и футуризме. // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 11.
[41] *Эм. Миндлин*. Правда в искусстве // Театр. 1941. № 1. С. 68.
[42] *Р. Барт*. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997. С. 12.
[43] Там же. С. 12—13.
[44] Там же. С. 14.
[45] *А. Родченко*. Предостережение // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 37.
[46] *M. Tupitsyn*. Op. cit. P. 66—98.
[47] Там же. С. 128.
[48] *Г. Рублев*. Об экспозиции Выставки // Искусство. 1940. № 2. С. 102—103.
[49] Там же. С. 102.
[50] СССР на стройке. 1930. № 1. С. 3.
[51] Там же. С. 3.
[52] *S. Sontag*. On photography. New York, 1973. P. 149.
[53] Там же. С. 156.
[54] Спустя годы идея получила продолжение в «Литературной газете» (5 октября 1957 г.), «Известиях» (27 сентября 1960 г.) и в книге «День мира» (М., 1961). См.: *А. Шумский*. Указ. соч. С. 159—160.
[55] См.: *M. Tupitsyn*. Op. cit. P. 85—98.
[56] Пролетарское фото. 1932. № 7—8. С. 8.
[57] *Р. Барт*. Указ. соч. С. 50—51.
[58] О дискуссии в связи с фотосерией М. Альперта и А. Смоляна «Гигант и строитель» в журнале «Пролетарское фото» см.: *А. Вартанов*. Документальное направление в советском искусстве // Страницы истории советской художественной культуры 1917—1932 / А. Зись (ред.). М., 1989. С. 185—190.
[59] Пролетарское фото. 1932. № 7—8. С. 8.
[60] Там же. С. 14.

[61] Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 34.
[62] Советское фото. 1934. № 1. С. 3.
[63] Советское фото. 1935. № 8. С. 7.
[64] Советское фото. 1935. № 7. С. 8.
[65] *S. Sontag*. Op. cit. P. 178—179.
[66] Цит. по: *В. Пельт*. М. Горький-журналист (1928—1936). М., 1968. С. 171.
[67] Архив А. М. Горького. Т. 10. Кн. 1. М., 1964. С. 294.
[68] Там же. С. 265.
[69] Там же. С. 239.
[70] *S. Sontag*. Op. cit. P. 86.
[71] О связи советской живописи с визуальным языком политического искусства и плаката в частности см.: *V. Bonnell*. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley, 1997. P. 11, 14, 19, 38.
[72] *И. Голомшток*. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 229.
[73] Там же. С. 230—231.
[74] *И. Голомшток*. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 137.
[75] См. : *S. E. Reid*. Socialist Realism in the Stalinist Terror: The *Industry of Socialism* Art Exhibition, 1935—41 // Russian Review. № 60 (April 2001). P. 153—84; *M. Brown*. Socialist Realist Painting. New Haven, 1998. P. 145—150.
[76] *Н. Щекотов*. Выставка «Индустрия социализма». Живопись // Искусство. 1939. № 4. С. 59.
[77] Там же. С. 64, 66.
[78] *А. Зотов, П. Сысоев*. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма» // Русская советская художественная критика 1917—1941. М., 1982. С. 659.
[79] *S. Sontag*. Op. cit. P. 179.

ГАЛИНА ОРЛОВА

«ВООЧИЮ ВИДИМ»

ФОТОГРАФИЯ И СОВЕТСКИЙ ПРОЕКТ В ЭПОХУ ИХ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

«Воочию видим» — это название статьи Евгения Кригера о начале первой арктической зимовки советских полярников и одновременно — констатация победы зрения над воображением, одержанной при помощи визуального медиума — фотографии. Статья, опубликованная в «Известиях» 23 июня 1937 года, служила комментарием к масштабному фотоочерку об обживании большевиками Северного полюса. Восстанавливая ход событий по снимкам, автор убеждается и убеждает в невозможности адекватно представить происходящее без опоры на фотоизображение. Тем самым Кригер артикулирует установку, принципиальную для понимания советского поворота к визуальному: опыт небывалых свершений трудно помыслить, вообразить или описать, его можно только увидеть.

«Картина, еще месяц назад казавшаяся фантастической, но волей советских пилотов и полярников превращенная в реальность, — картина первой в истории человечества зимовки на полюсе неясно вставала все эти дни в воображении каждого из нас. Читая простые, лаконичные сообщения Шмидта и Папанина, мы пытались представить героическую эпопею в зрительных образах, мы почти грезили, мы давали полную свободу фантазии, — всё было напрасно. Желание наше оказалось тщетным. Ведь предыдущий опыт человечества, все наши знания, накопленные за долгое время, не давали никакого материала для создания в воображении хотя бы приблизительно точной и правдоподобной картины событий на полюсе. Мы с вами были беспомощны, читатель. Никогда еще не устраивался человек на долгую зимовку в самой загадочной точке земного шара. Никогда не отваживался человек упорно, неотступно, изо дня в день наблюдать жизнь полюса, на пути к которому погибло так много отважных, сильных, не знающих страха героев. В нашем сознании полюс был белым пятном, каким он представлялся нашим глазам на карте. И вот теперь мы имеем возможность увидеть своими глазами то, о чем грезили последние дни и бесполезно пытались представить себе умозрительно. Фотоаппарат навеки запечатлел хронику событий с той минуты, когда нога человека ступила на полюс»[1].

Превращение «фантастической картины» в реальность для миллионов читателей «Известий» описывается, по сути, как эффект технического воспроизводства изображений[2], визуализация героического действия при помощи фотографии. Отказ автора от бессильных «умозрительных представлений» в пользу зрения и экстатического созерцания — выбор, отвечающий

требованиям эпохи «вступления в период социализма», и, на мой взгляд — одно из важнейших медиальных оснований той трансформации, которую претерпел советский проект в первой половине 1930-х гг. Переход от проектного конструирования советской утопии к утверждению реальности мечты, сбывающейся на глазах ликующих зрителей, обнаруживает многочисленные связи с пришедшимся на середину десятилетия визуальным ренессансом.

Размышляя о связи утопии и визуальности в СССР тридцатых, я намерена остановиться на анализе лишь одного эпизода из насыщенной визуальной истории этого периода — на фотографической экспансии в главные газеты страны, пик которой пришелся на середину десятилетия. Я храню след удивления от первого столкновения с буйством изображения в «Правде» и «Известиях» 1933—1937 гг., особенно остро чувствующимся, если последовательно переходить в тридцатые годы из визуального аскетизма двадцатых и выскальзывать оттуда в «слепое» послевоенное десятилетие. Но дело не только в личном опыте читательницы газет: фотография, завоевывающая пространство самых массовых и доступных в СССР периодических изданий, превращается в один из приоритетных для эпохи способов определения действительности посредством тиражируемого изображения. Претензия этой визуальной технологии на абсолютную достоверность картинки и её власть над взглядом человека модерна фактически предопределили идеологическое использование фотографии в конструировании нового способа визуального выявления и определения реальности, в которой должен был осуществиться прогноз 1932 года о гарантированной победе социализма.

СЧАСТЬЕ И МЕТОД

«Я видела настоящую счастливую жизнь» — «короткая и смелая запись китайской учительницы» в книге отзывов о фотовыставке «Жизнь в СССР» (1939 год, Чунцин)[3]. Созерцание насыщенных светом пространств и светящихся ликованием лиц сделало это счастье видимым и для массового советского зрителя. Студентки Соловьева и Шенопаева так отозвались о 1-й Всесоюзной фотовыставке 1937 года: «Светлое и радостное впечатление оставляет выставка. Силой, молодостью и жизнерадостностью веет от многих снимков, и душа переполняется чувством гордости за нашу страну, за нашу чудесную молодость»[4]. Показанное на фотографиях воспринималось как неотъемлемые качества советской действительности («величие советского сегодня, полнокровие будней страны, её расцвет»), вне связи со способами их выявления и визуализации.

Незримость фотографического метода оставалась гарантией нечувствительности зрителя к различению медиального преображения и преображенной реальности. Фотографы получали дипломы за «отличное и многообразное отображение жизни нашей счастливой Родины»[5], но оценивались в зависимости от того, насколько сама жизнь могла быть определена посредством полученных ими изображений. Так, один из фотографических приемов выявления пространства — использование для его визуализации пучка лучей —

находит активное применение в новом типе производственных снимков, заполнивших в 1934—37 гг. страницы «Правды» и «Известий». Залитые светом цеха, солнечные цеха, на фото А. Скурихина, Е. Лангмана, В. Микоша, Н. Петрова предстают как пространства мистически преображенного, радостного труда (характерно, что столпы света в идеальном случае метафорически замещают показ собственно трудового усилия). О неопытном репортере времен 1-й пятилетки Н. Атаров писал: «Он фотографировал группы, выпуски и президиумы. Он, может быть, и пытался увидеть мир красивым, но он мало понимал целесообразность этой красоты»[6]. В разгар 2-й пятилетки фотограф уже вполне осознает целесообразность красоты: эстетическая форма фотографического, которой теперь придается особое значение, начала выполнять идеологическую работу.

Радикальность сталинского искусства по отношению к авангарду не в последнюю очередь состояла в переходе от некритического восприятия медиальных технологий как средства раскрытия реальности к обнаружению в них ресурса и механизма препарирования этой реальности[7]. В области фотографии это означало утрату лефовских иллюзий относительно натуральности фотоизображения, но сохранение намерения использовать эффект его достоверности. Только теперь в снимке ищут не правду техники[8], а правду жизни[9]. Уверенность конструктивистов в том, что «фотоснимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация»[10], сменяется убежденностью иного рода. В новых обстоятельствах действительность в ее важнейших проявлениях надлежит не столько бесстрастно регистрировать, сколько выявлять и делать видимой, опираясь на знания и используя весь технологический и эстетический ресурс светописи: «Фотографируя явления общественной жизни, фоторепортер должен уметь видеть их и обобщать»[11]. Обобщение становится главной стратегией перекодирования точного фотографического видения в правдивый показ советского мира и человека. По возможностям создания синтетических целостностей с ним мог конкурировать (и конкурировал) только фотомонтаж[12].

Череда прекрасных снимков, переместившихся к середине 1930-х гг. на страницы центральных газет, позволяла почти непрерывно переводить будничное в разряд возвышенного и обогащала визионерский опыт столкновения с реальностью осуществленной мечты. День за днем обобщенные лица вождей излучали мудрость, а типические лица тружеников — светились от счастья, аграрное изобилие было бесконечно, а человеческое тело — сильно, молодо и прекрасно, новые здания неудержимо рвались в небо, а монументальные плотины — бесстрастно подчиняли реки. И это было правдой — потому что фотография показывала настоящих людей и настоящую стройку.

В этой ежедневной школе видения взгляд на страну и человека неизменно опосредовался фотоизображением, что приводило советское в соответствие со свойствами фотографии. Неудивительно, что формальный метод, который позволял эти свойства обнаруживать, больше не мог принадлежать мастеру. Выбор фотографического приема теперь диктовала сама преображенная реальность, а человеку с фотоаппаратом оставалось лишь точно подобрать ракурс, освещение, оптику для показа уже существующего. Об этом

недвусмысленно пишет в 1937 году журнал «Советское фото», подводя итог командировке ведущих фотографов на канал Москва—Волга: «Он <А. Шайхет — *Г. О.*> безошибочно выбрал верхние точки, позволившие наилучшим образом оттенить мощь, монументальность, простор канала — эти черты, характеризующие величайшее гидротехническое сооружение эпохи»[13]. Дальнейшая интрига экспроприации фотографического метода могла развиваться разве что в направлении, описанном Е. Деготь, когда он использовался уже не для управления взглядом, а для структурирования фактов самой жизни, как если бы они еще до попадания в кадр уже были фотографическим изображением: «На родченковских фотографиях парадов 1930-х гг. запечатлены тела, смонтированные в пирамиды и уложенные на плоскости в виде спортивных эмблем, причем напряжение поз значительно превышает напряжение взгляда фотографа: сама реальность обрела ракурс, а взгляд Родченко ее утратил»[14].

ОТ «ФОТО В ГАЗЕТЕ» К «ФОТО — В ГАЗЕТУ!»

Поиск наиболее эффективных способов визуального выявления и объективации советского ведется в иллюстрированных журналах, один за другим появляющихся с конца 1920-х гг. В качестве фотокорреспондентов с периодическими изданиями сотрудничают ведущие фотографы (М. Альперт, Д. Дебабов, Г. Зельма, С. Кафарьян, Е. Лангман, Н. Петров, А. Родченко, Я. Халип, А. Шайхет, А. Шеренберг и др.), а печатные площади становятся в это время основным пространством советской фотографии. Журналы «Прожектор», «СССР на стройке», «Строим», «Наши достижения», «Наша страна» и др. отдают приоритет фотографии в деле показа, а точнее сказать, в создании «нового лица советской страны».

Индикатором результативности этих поисков становится переход с 1933—1934 гг. центральных газет, «Правды» и Известий», в насыщенный фотоизображениями формат. Теперь уже не только 23 февраля и похороны вождей сопровождаются масштабной визуализацией, но всякое символическое для советской цивилизации событие (будь то полет стратостата «СССР», пуск канала или автопробег по Каракумам) превращает газету в фотогазету, в которой тексту уготована роль комментария к сияющим нездешней синевой снимкам[15]. Надо полагать, что свою роль в обращении к потенциалу фотографии сыграло не только движение ударников, но и эпопея по спасению челюскинцев, давшая редакциям ежедневных газет опыт длительного визуального сопровождения и конструирования события посредством фотографии. К 1935 году была решена непростая для фотографии задача — «интересный» показ традиционно «скучных» для фоторепортера съездов и президиумов. Уже в январе 1935 года «Известия» сопроводили ежегодный отчет правительства огромными (до 1/6 полосы) и довольно выразительными снимками. Параллельно с отпечатками сакрального газеты показывают счастливые будни страны. Примечательно, что ни разу за всю советскую историю «Правда» и «Известия» больше не повторили опыта тотальной визуализации

1933—1937 гг. (разве что в начале 1960-х, во времена «второй утопии», фотография идет к восстановлению утраченных было позиций). Это было время удачного соединения идеологического запроса (желания увидеть советский проект воплощенным), с верой в силу фототехники и адекватным уровнем её развития (повышением качества типографской печати, осознанием связи между технологией производства фотоизображения и идеологическими целями, овладением искусством «перевода актуальных тем на язык зрительных образов»).

Превращение фотографии в символический ресурс особого значения и завоевание ею газетных площадей длились около десяти лет. В первой половине двадцатых о фото в газете говорить не приходится, но и в середине десятилетия фотография оставалась маргинальным и технически едва ли доступным жанром. «Известия» начинали с опоры на опыт зарубежной фотохроники, публикуя время от времени снимки иностранных делегаций или шахматистов. «Правда» не многим охотнее экспериментировала с фото, помещая его в традиционный меморативный контекст (например, подборка снимков к юбилею 1-го съезда партии) или изредка используя невыразительные и почти не поддающиеся расшифровке снимки в качестве иллюстраций или наивных агиток. Нечеткости очертаний соответствовала слабая разработанность фотографического языка. По мере улучшения качества печати фото потеснило газетную графику, несмотря на свою всё еще сохраняющуюся инструментально-идеологическую беспомощность, именуемую пока что «трудностью положения человека с фотоаппаратом, который [...] пока не знает, как заставить свой снимок приносить пользу»[16]. Именно в сопоставлении с графикой проясняется особое место фотографии в газете. Она осваивает недоступный графике жанр репортажа, конкурирует с ней за право показа достойных людей эпохи и оформление праздничных/траурных выпусков, но полностью уступает рисованному изображению — карикатуре — монополию на отображение мира негатива.

ГЕГЕМОНИЯ ПОЗИТИВА

Бесспорно, и «Правда», и «Известия» предпринимали попытки использовать фотографию в деле обличения и разоблачения. В январе 1926 года в обеих газетах появляются фотографии беспризорников, а в 1928 году публикуется ряд панорамных снимков с шахтинского процесса. Время от времени встречаются фотоизображения, на которых запечатлены тяготы капиталистической жизни или зверства разных режимов. Однако по мере того, как фотография превращается в востребованный способ показа «нового лица советской страны», из кадра, предназначенного для помещения в центральную печать, негатив пропадает[17]. Более того, контраст фотографии и карикатуры нередко используется для визуализации конфликта советского и антисоветского/буржуазного, как, например, на опубликованном «Правдой» в мае 1933 года плакате-призыве к началу займа 2-й пятилетки. Параллельно со старых фотографий исчезают враги народа, которым больше нет места ни в

пространстве памяти, ни в советской реальности[18]. Новые фотографии (в отличие от литературы и кинематографа) не показывают врага, невидимость которого в советском политическом дискурсе сохраняется до момента разоблачения[19]. С этого момента враг уже исключен из советской реальности, о чем свидетельствуют снимки с затяжных публичных процессов, на которых видно лишь дружное негодование советского народа (например, фотосерия собственного фоторепортера «Правды» М. Калашникова, опубликованная в центральной печати и получившая высокую оценку на 1-й Всесоюзной выставке фотоискусства 1937 года). Истинное — нечеловеческое — лицо подсудимых, принадлежащих иному миру, должна была показать и показывала политическая карикатура, обладающая всем необходимым набором средств визуального отчуждения.

О том, что по крайней мере с начала 1930-х гг. в сознании советского человека пространства фотографического устойчиво воспринимаются как миры позитивного, свидетельствуют и многочисленные провалы конкурсов на лучший критический/разоблачительный снимок, объявляемых ежегодно журналом «Советское фото»[20]. То ничтожное количество обличающих фотографий, которое поступало в редакцию (главным образом это были снимки на антиалкогольные темы), не соответствовало высокому стандарту, предъявляемому к визуализации социального зла.

Почти невероятно, но и на страницах газет фотография неизменно сохраняла дистанцию по отношению к поляризованной структуре советской реальности. Совмещая актуальное и перспективное, показывая сегодняшний день Страны Советов как мир уже снятых противоречий, она становилась безотказным средством производства и объективации советского символического порядка. На повседневном уровне при помощи фотографии, обладающей «наглядностью и убедительной конкретностью», происходила натурализация и насыщение реальностью очередного «громадья планов». За освоением ресурса фотографии можно наблюдать, отслеживая динамику одной из первых газетных кампаний, получивших постоянное визуальное сопровождение.

Речь идет о битве за повышение производительности труда, развернувшейся в апреле—сентябре 1931 года, начало которой положил призыв тульских металлургов к шахтерам Донбасса. На фоне борьбы с обезличкой на производстве у компании появляется собственное «лицо» (что крайне необычно). Сначала это — рисованный шахтер в спецовке, с фонарем в левой руке, потом — фото безымянного, но натурально улыбающегося горняка и, наконец, начиная с первой декады мая — фотопортрет персонально поименованного ударника, смонтированный с общим планом трудового процесса и цифрами достижений в той или иной отрасли. На выработку этой визуальной стратегии у редакции ушло около месяца. На фоне «живого ударника», который показан одновременно работающим (обобщенное изображение работы — кто-то вытачивает деталь или добывает торф) и добившимся результатов (собственно, сам портрет), призывы усилить добычу угля или овладеть конвейерным потоком выглядят не только осуществимыми, но и уже осуществленными. Проект воплощен в жизнь лучшими (а, значит, настоящими люд-

ми), тогда как для всех остальных он становится горизонтом ожидания. Эта двойственность имеет свою трансмедиальную составляющую. Ведь фотография, неизменно представляющая константу позитивных свершений, нередко окружена остро критическим текстом: лица и фигуры улыбающихся ударников и башковитых новаторов парят над трудностями индустриальных будней, где «сборка моторов была задержана передними крышками», «темпы работы отстают», «работа инструментальной совершенно неудовлетворительная»[21]. При этом фотоизображение указывает не столько на сам образец персональных достижений, сколько — через его посредство — позволяет выявить уже изменившийся характер трудового усилия каждого советского человека. Актуализируя реальность того или иного проекта, фотография начинает определять отношение зрителя к реальности, позволяя тем самым установить контакт между воплощенным и невоплощенным.

ПРЕОБРАЖЕННЫЕ СВЕТОПИСЬЮ

Очередное публичное признание приоритета фотографии над словом и изображением было сделано писательницей: Мариэтта Шагинян очень идейно отозвалась о серии фоторепортажей со 2-го Всесоюзного съезда колхозников. «Ни один литературный портрет, ни одна художественная зарисовка не могут спорить с простой и ясной правдой этих схваченных на пластике лиц: уверенных, спокойных, углубленно-прекрасных каждое по-своему, лиц бывших батраков, темных старух, забитых женщин, изнуренных "кормильцев", — вот они проходят молодыми людьми, дельными женщинами, умными мужчинами, — и печать той хорошей, простой, рабочей прямолинейности, той высокой человечности, какую привыкли мы соединять со словом "пролетарий", "рабочий", — она глядит с прямых лбов, смелых глаз и знакомых до ущемления в сердце улыбок»[22]. При ближайшем рассмотрении «правда схваченных на пластике лиц» оказывается правдой антропо-идеологического преображения, выявляемого и объективируемого через посредство визуальных меток («печатей»). Эта отмеченность лиц на фотографиях 1930-х гг. способствует их безошибочной идентификации и свидетельствует о приведении визуальной формы в соответствие со словами и знаниями о том, как должен выглядеть «наш» человек. Не случайно Шагинян по лицам узнает на снимках советских людей — знакомая ей идеологическая конструкция обретает плоть и кровь.

Вопрос о том, как показывать советского человека на фотографии — это всегда вопрос о том, что такое советское в человеке, как оно может быть обнаружено, опознано и актуализировано. Острая необходимость в фотообразе советского человека возникла по мере появления первых претендентов на эту роль — ударников. От фотографии требовалось перевести новую модель идентификации в визуальный формат. Знаменитый журнал «СССР на стройке», поначалу редактировавшийся М. Кольцовым[23], был создан в 1930 году для решения этой задачи. Ведь еще в конце 1920-х гг. с фотографий в центральных газетах на нас глядят очень разные люди: картинно облокотив-

шиеся на тумбу делегаты и заученно застывшие в полуденной политбеседе комсомолки, приросшие к станкам пролетарии-автоматы и тоскливо-протокольные общественники. Их позы неловки (поскольку должны выражать содержания, еще не вписанные в техники тела) или неуместны (поскольку актуализируют жесты и гримасы из копилки старорежимного фотоателье). Фотография же первой половины 1930-х гг. стремится привести это многообразие к некоему общему знаменателю, выявив в нём видимое ядро «советского» и, тем самым, придав искомому типу узнаваемые черты, ту визуальную форму, которая будет в дальнейшем и усвоена, и опознана.

И если сначала ударник получает в руки отбойный молоток («безличные, застывшие портреты ударников в грязных спецовках и с обязательным отбойным молотком на плече»[24]), то уже через несколько лет его главным инструментом становится улыбка или устремленный вдаль взгляд: вектор стихийной визуальной антропологии направлен от демонстрации эмблематичного действия к показу особого строя души[25]. Так, одним из первых признанных изображений «нового» типа, моментально воспринятых современниками как счастливое приближение к искомому образу советского человека, стал снимок С. Иванова «Портрет» (1930; более позднее название «Люди первой пятилетки»), «обобщенно» показывающий двух «строгих юношей», чьи лица открыты для психоидеологических интерпретаций. А через пять лет фотографы настолько отходят от традиционного производственного снимка, в котором качества человека определены машиной и взаимодействием с ней[26], что один из редакторов журнала «Строим» не скрывает своего разочарования: «Подлинно развернутого показа великого стахановского 1936 года не получилось потому, что фоторепортеры в 1936 году снимали отдых людей лучше, чем работу этих людей»[27]. Впрочем, проколы в показе стахановцев связаны не столько с дефектами их локализации в социальном пространстве (скорее, наоборот, само их помещение в пространство отдыха позволяет придать досугу идеологическое качество — «советский отдых»), сколько с ошибками в выборе означающих при визуализации идеологических содержаний — как это было, например, с подвергшимся довольно серьезной критике снимком Дуси Виноградовой работы Я. Рейзмана (1936). Дуся в нарядном дамском платье и позе стоит на лестнице какого-то «дворца», слишком старорежимно изображая «знатного человека нашей эпохи». Критики разъясняют фотографу, что он неправильно расставил акценты: главным является не слово «знатный», а слово «человек».

Использовать фотографический ресурс выявления человеческого, чтобы указать на присутствие идеологической конструкции — вот стиль советской фотографии середины 1930-х. Показ «довольного, счастливого, гордого лица» горца, по которому можно обнаружить нового человека[28], оправдан, как оправдана с точки зрения осведомленного наблюдателя фигура и поза сборщицы хмеля, выражающая идеологически значимую «жизнерадостность»[29], бесконечно оправдана молодость, и потому год от года стахановцы и орденоносцы на снимках лишь молодеют[30]. В то же время самодостаточность изображения человека, осложняющая доступ к советским универсалиям, неприемлема. Прежде всего порицается обращение к телесному, не оправданное высо-

кой целью. Конфликт анатомии и идеологии стал причиной обструкции «Сталевара» работы Д. Дебабова: «Лицо дано таким крупным планом, что зритель может рассмотреть отдельные поры и волоски. На это лицо неприятно смотреть, хочется поскорее отвернуться. Художник показывает, в сущности, не лицо человека, а его анатомию»[31]. В продолжение критики натурализма Родченко журят за «фактурно» показанного инструктора по плаванию. Аргумент прост: в рамках данной темы (!) зритель хочет видеть красивое натренированное тело советского инструктора, но никак не его волосатые ноги.

Обобщение, которому должны подвергнуться все попадающие в кадр, призвано убрать лишнее на пути превращения объекта съемки в идеальную поверхность отражения. Ведь «правильно» показанные люди определяются своими современниками как отражение и воплощение идеала[32]. Фотография человека 1930-х и выглядит как эффект бесконечного отражения: в ней много свечения, бликов, сияющих улыбок. Использование эффектов освещения для показа улыбающихся лиц лишь подчеркивает тождественность улыбки и отраженного света, к источнику которого без особого труда можно подобрать идеологический референт. Разбирая фотографический механизм «фактурности» и достоверности снимка, один из авторов «Советского фото» пишет: «Свет, как известно, придает каждому предмету особую, присущую только ему форму»[33]. Советское в человеке не только определяется светом, но и уточняется разнообразными световыми эффектами (от внутреннего мягкого свечения священных лиц на темном фоне президиума до залитых солнцем фигур героев-метростроевцев, от выявления силуэта рабочего в потоке падающих сверху лучей до «лепки лица» колхозницы солнечными бликами)[34]. Всё вместе взятое безошибочно ощущается зрителем той эпохи как поток счастья, радости, задора, силы (каскад этих взаимозаменяемых означающих советского может быть продолжен) и описывается как «излучение» особого рода[35].

Улыбка — лишь часть светоносного арсенала, указывающего на присутствие главного идеологического содержания[36]. Чувствительный к формульным ходам и диктату канона, И. Кугель порицает тотальность улыбки, нередко возникающей, по его словам, на снимках 1930-х из фотографического принуждения, когда человек с фотоаппаратом заставляет улыбаться всех ударниц подряд, даже тех, чей беззубый рот улыбка вовсе не украшает. В человеке без улыбки, как горестно утверждает этот редактор, современники просто отказывались видеть нужный типаж: «Нашему репортеру удалось найти отличную фигуру призывника, крепкого сложения, энергичного, полного сознания собственного достоинства, настоящего советского молодца. И что же? Истерика, проклятая, зарезали номер! Какой же это призывник, раз он не смеется?!»[37] В процедуре исключения обнаруживает себя порядок советского фотографического дискурса: неулыбчивость в идеологически значимой ситуации (а таковой может стать всё, что попадает в кадр) недопустима — в человеке на снимке остается невидимым не только призывник, но и «советский молодец». Здесь самое время вернуться к Шагинян и съезду колхозников. В упомянутых ею «знакомых до ущемления в сердце улыбках» теперь можно увидеть не только фигуру речи, но и найденный к 1935 году способ

показа нового человека, одну из фотографических стратегий выявления в нём советского.

ФОТО УДАРНИКА В НАТУРАЛЬНУЮ ВЕЛИЧИНУ

В 1939, а уж тем более в 1940 году уже не чувствуется той эйфории фотографического, которая охватывает при взгляде на газеты середины десятилетия. Странное ощущение, поскольку всё вроде бы остается на своих местах: так же изнутри подсвечиваются священные изображения президиумов и совещаний, по-прежнему достигающие впечатляющих размеров, в правом верхнем углу первой полосы место вождя периодически занимает очередной герой-орденоносец с узнаваемо просветленным лицом, день авиации сопровождается всё тем же ликованием и гирляндами цветов, так же сияют улыбками «сталинские соколы» в летных шлемах. И даже победное возвращение очередных покорителей Арктики в 1940 году показано, как в 1934 или 1937 — взвесь праздничных листовок в воздухе счастливой Москвы. Но это лишь подчеркивает различие: на снимке 1940 года уже не ищут ракурса для показа чуда — он давно найден, да и само чудо, впервые увиденное при помощи фотографии, давно обнаружено фотографически натренированным взглядом в самой жизни. Снимок похож на прежний — только без ауры: он значительно потерял в размере и выразительности, отсылая к уже оформившемуся символическому порядку и лишь констатируя его.

Фотографий в газете становится меньше, жанровые снимки и художественный фоторепортаж, открытию которого так радовались еще несколько лет назад, всё больше вытесняются портретом. А люди в кадре всё чаще соотнесены со скульптурой: физкультурники позируют на фоне гипсового спортсмена, посетители ВДНХ поставлены силами фотомонтажа в один ряд с мухинскими рабочим и колхозницей, а участники очередного юбилейного совещания тесно сплотились вокруг бронзового Ильича. Застывание, описанное Паперным в качестве одной из характеристик Культуры Два, на снимках 1939—1940 гг. можно наблюдать воочию. Трудно избавиться от впечатления, что фотография теперь является одновременно и слишком избыточным, и слишком недостаточным средством для определения советской реальности. С одной стороны, она уже внесла свой вклад в формирование оптики советского: ведь то, что позволял выявить эстетический и технический ресурс светописи, давно стало видимым. С другой — возможности фотографии в монументальном отображении незыблемого, универсального порядка оказались явно ограничены по сравнению с изобразительным искусством или скульптурой, к тому же фотографии не удалось освободиться от компрометирующего в новых условиях качества — неизбежной связи со временем. Показательно, например, что в 1940 году традиционный праздничный фотомонтаж к 23 февраля, к которому прибегали последние лет десять, замещается величественным символическим изображением стража нерушимых границ и света.

Но фотография по-прежнему оказывалась востребована в тех случаях, когда необходимо было интегрировать новые содержания и обстоятельства

в структуру советской реальности. Скажем, присоединение в сентябре 1939 года Западной Украины и Западной Белоруссии вызывает всплеск фоторепортажа в центральных газетах. «Наши опытнейшие фоторепортеры» М. Калашников и В. Темин снимают залитых солнцем людей (митинг населения в Ровно) или же почти знакомо улыбающихся учительниц во время беседы с новой властью. Ресурс, которым располагает фотография, очень важен для того, чтобы показать приобретенные пространства и населяющих их людей советскими.

Освещение в печати долгожданного открытия ВСХВ совсем иначе возвращало фотографическое изобилие на страницы центральных газет. Сельскохозяйственная выставка тоже была новым для советского человека местом, статус которого требовал уточнения: правда, здесь речь не шла о восполнении недостатка советского, скорее, о его избыточности. В этих обстоятельствах фотографу больше не следовало заботиться о визуальных эффектах преображения реальности, реальность попадала в кадр уже преображенной: статуи и сооружения хитро подсвечивались, фонтаны переливались всеми цветами радуги, а натуральное изобилие дублировалось его многочисленными символическими аналогами[38]. Миры, на показ которых фотография до сих пор имела эксклюзивное право, теперь стали видны невооруженным глазом[39]. Для того чтобы их обозревать, в принципе, не требовался медиум-посредник.

Тем более интересно понять, какое место было предназначено самой фотографии на выставке. Общая площадь фотооформления занимала около 19000 кв. м. Известно, что для украшения, например, среднеазиатских павильонов обильно использовался фотомонтаж, который в новых для фотографии обстоятельствах также активно порицался за то, что «вырезка по контуру убивает силу фотографического образа»[40]. При этом точка зрения, высказанная сотрудниками «Советского фото», полностью совпадала с идеологически обобщающей оценкой, данной фотомонтажу руководителем всех художественных работ на ВСХВ: «Фотомонтаж противоречит решению художественно-декоративного показа методов работы передовиков сельского хозяйства»[41]. Разрушение символических целостностей, куда более универсальных, чем синтетический проект фотомонтажа, неприемлемо — таков был основной вердикт. На фоне этой критики высокую оценку получает оформление павильона «Северо-Восток»[42]. Одну из его стен украшает фотопанно «Товарищ Жданов среди передовиков сельского хозяйства Ленинградской области» (авторы Л. Зильверт, М. Мицкевич, Е. Сосинов), размер которого составляет 35 кв. м. (7х5). Панно показывает группу людей (в натуральную величину) на фоне Смольного. На первый взгляд, в снимке нет ничего выдающегося — кроме его размера, но именно в масштабировании заключено главное преимущество такой метафотографии. Всё выдержано в духе высокого символизма эпохи: в точке, где утопия берет верх над реальностью, советская фотография наконец-то получает возможность осуществить свою финальную цель — быть полностью совмещенной с миром за пределом объектива, полностью уничтожить различие между копией и оригиналом.

P.S. ЗРЕНИЕ И ИДЕОЛОГИЯ

Когда я задумывала эту статью, то еще надеялась дать, выражаясь языком той эпохи, картину советского визуального ренессанса более объемно, описав почти одновременную актуализацию двух столь разных по способам репрезентации реальности и столь похожих по праву на достоверность этой репрезентации практик, как фотография и картография. Если бы мне это удалось, то я написала бы еще и о регулярно публикующихся в «Правде» и «Известиях» снимках, на которых советские люди застигнуты в момент медитации перед картой своей великой Родины; о мечте советских картографов изготовить географическую карту, «подобную светочувствительной пластине», на которой бы отражалось малейшее преображение физической реальности под натиском советского проекта; о живописных экспериментах, которые должны были дополнить сухую схему правдой конкретно-чувственного образа; или, на худой конец, о битве за «восстановление прав карты и природы», развернувшейся после публикации в «Правде» от 16 мая 1934 года Постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О преподавании географии в начальной и средней школе». Почти наверняка мне следовало бы высказаться в том духе, что если и существовало где пространство, в котором советский проект преображения природы и общества осуществился в полном объеме, то это было пространство географической карты. А потому, мол, было неудивительно её непрерывное тиражирование, гипераксиологизация и превращение в такую же икону советской цивилизации, как, скажем, портрет вождя (кстати, на фотографиях и картинах эпохи они нередко помещены рядом). Знакомство с картой — пространством, в котором локализована и обретает очередное визуальное воплощение советская утопия — стало обязательным для всякого советского человека именно в середине 1930-х, а в 1937 году в городе, где я живу, изобрели карту для слепых. И только после этого я перешла бы к настоящему постскриптум моей несуществующей статьи.

Человек, лишенный зрения, с точки зрения эпохи, когда основные идеологические содержания переведены в визуальный формат, казалось бы, обделен дважды. Ведь именно чтобы приобщить незрячего к недоступному символическому порядку, и были придуманы эти моря и озера из латуни, реки из медной проволоки, города, отмеченные булавочными головками, и горы, насыпанные из железных опилок. Соединенные проводами, они должны были сделать территорию лучшей страны в мире не только осязаемой, но и воспринимаемой на слух. Однако в советских историях 1930-х мотив потери зрения нередко представлен как «ложная потеря»: слепой бакинский инженер Потоцкий из очерка Юдина в «Правде», выбрав советскую власть, обретает истинное внутреннее видение, которое помогает ему теперь руководить стройкой; глазами слепого музыканта из баллады Воробьева, опубликованной в «Прожекторе», стали глаза колхозников, принявших его в свой коллектив и доверивших слепцу дело, требующее исключительной политической прозорливости — засыпку зерна. При ближайшем рассмотрении оказывается, что для осведомленного советского наблюдателя эти люди зрячи, и физиология зрения здесь ни при чем, так как не зрение определяет возмож-

ность идеологического участия в реальности, а наоборот. В советских контекстах прозрение, как и ослепление, — это прежде всего факт идеологический. «Практика становится слепой, если она не освещает себя революционной теорией», — еще в 1927 году изрек Сталин, дав толчок к созданию и актуализации политико-офтальмологического словаря эпохи («политическая близорукость», «политическая слепота», «политическая дальнозоркость»).

На уровне частного опыта такая слепота была связана с неспособностью воспринимать реальность сквозь призму идеологически аранжированного знания о ней. Слепым был объявлен фотограф-эстет Юрий Еремин, который долгое время был не в состоянии увидеть «нашей замечательной жизни, нашей радостной страны»[43], а снимал прекрасные, уходящие в прошлое ландшафты. После того как Еремин вместе с другими мастерами фотоискусства отправился на съемки канала Москва—Волга и дал «прекрасные, эпические кадры», политико-офтальмологический диагноз с него был снят. Мастер не только сам увидел известное (красоту и величие советской страны), но сделал их видимыми, выявив их во всей монументальности на своих снимках. Тем самым он внес свой вклад в фотографическое конструирование той оптики, тех линз, которые позволили в 1930-е гг. воочию увидеть важнейшие цели советского утопического проекта — нового человека и преображенную действительность — осуществленными.

---

[1] *Е. Кригер*. Воочию видим // Известия. 23.06.1937.

[2] По сути, речь идет об артикулированном В. Беньямином в его «Произведении искусства в эпоху его технического воспроизводства» (1936) преимуществе технической репродукции перед оригиналом: ее возможности делать невидимое видимым, приближать оригинал к зрителю и помещать подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Только Кригер настаивает на том, что фотография помещает в прежде недоступную ситуацию не оригинал, а самого зрителя. Таким образом, она изменяет его локализацию в пространстве и реструктурирует его опыт, позволяя оказаться в месте невозможного — там, где произошло чудо.

[3] Цит. по: *С. Морозов*. Советская фотография (1917—1957). М., 1958. С. 82.

[4] Лицо нашей социалистической Родины // Советское фото. 1938. № 1. С. 11.

[5] Кому присуждены дипломы. Решение жюри Первой Всесоюзной выставки фотоискусства // Советское фото. 1938. № 5—6. С. 12.

[6] *Н. Атаров*. 18х24 // Наши достижения. 1935. № 7. С. 147.

[7] См.: *Б. Гройс*. Gesamtkunstwerk Сталин // Б. Гройс. Искусство утопии. М., 2003. С. 19—149.

[8] Апеллируя к технологической правде фотографического факта, Л. Попова писала в статье, посвященной фотомонтажу (ЛЕФ. 1923. № 4. С. 41): «Эта точность и документальность придают фотоснимку такую силу воздействия на зрителя, какой графическое изображение никогда достичь не может».

[9] «Жизненная правда в снимке — его величайшая сила», — формулировка в духе 1930-х гг., предложенная Н. Колли в статье «В чем сила изобразительности фотоискусства», опубликованной в «Советском фото» (1938. № 2. С. 12).

[10] *Л. Попова*. Фотомонтаж // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 41.

[11] *Н. Колли*. В чем сила изобразительности фотоискусства. С. 9.

[12] Об истории фотомонтажа — от радикальных авангардных опытов 1920-х до «мифологического» монтажа сталинской эпохи см.: *M. Tupitsyn*. The Soviet Photograph (1924—1937). Yale UP, 1996.

[13] Коллектив фотографов на канале Москва—Волга // Советское фото. 1937. № 9. С. 7.

[14] *Е. Деготь*. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 115.

[15] Е. Деготь в «Русском искусстве XX века» (С. 119) отмечала, что «доминанта репродукции», бесконечное тиражирование фотографии на страницах советских газет «отнюдь не привело к предсказанной Вальтером Беньямином утрате сакральной "ауры" оригинала. Напротив, фотография воспринималась в СССР как практика даже более мистическая, чем живопись, — поскольку она использовалась для построения гигантской новой целостности, единой или рассеянной по страницам учебников». К этому можно добавить лишь то, что в 1934—1937 гг. аура фотографий, публикуемых в «Правде» и «Известиях», становится доступна взору: использование более качественной бумаги, контрастная печать и свойства типографской краски бросают на снимки синий отсвет, не только придающий им дополнительную выразительность, но и усиливающий эффект преображения, к которому советская фотография постоянно отсылает.

[16] *Л. Межеричер*. Вторая выставка московской фотографии // Советское фото. 1929. № 9. С. 265.

[17] И напротив, негатив возвращается в кадр на закате советской эпохи, когда серии негативных фоторепортажей не сходят, например, со страниц журнала «Родина», сигнализируя о распаде советского символического порядка и становясь пространством, где этот распад осуществляется.

[18] О политической ретуши см.: *Д. Кинг*. Отретушированная история: фальсификация фотографий и произведений живописи в империи Сталина. Будапешт, 2002.

[19] См.: *Г. Орлова*. Рождение вредителя: отрицательная политическая сакрализация в Стране Советов // Zeit-Räume (Wiener Slawistischer Almanach). 2003. Bd. 49. S. 309—346.

[20] Стандартная формулировка итогов конкурса, впервые появившаяся в 1929 году, выглядит следующим образом: «На третью тему (разоблачительное фото) мало еще откликнулось фотолюбителей. Конкурс следует признать не вполне удавшимся» (Советское фото. 1929. № 2. С. 48). Через два года редакция уже обещала за каждую присланную фотографию премию в пять рублей и всё равно не добилась серьезного результата.

[21] См. статьи в «Правде» за, соответственно, 9.05.1931, 16.05.1931, 23.06.1931.

[22] *М. Шагинян*. Лицо человека // Правда. 18.02.1935.

[23] Интересно, что в декабре 1934 года в «Правде» был напечатан фельетон Кольцова «Житие святого Егорова», где автор подверг острой критике формы окололитературного жизнеописания ударников, указав задолго до К. Кларк на их агиографические основания и подчеркнув неадекватность устаревшей схемы насущным задачам: «Святого Егорова, пролетария-победоносца Селиванов (автор жизнеописания) пишет с гайкой. [...] Куда бы ни пошел Егоров — всюду таскает с собой гайки, шурупы и болты. Не ест Егоров, конечно, уж не пьет, никогда не спит, и даже не сидит, а круглые сутки, 24 часа только работает, только перевыполняет, а уж если перевыпол-

нять нечего — бродит как помешанный, глазами к земле и ищет под ногами гайки. Советского пролетария великомучеником уж никак не изобразить. Но что же это за житие святого без кровавых мук?» В этом свете обращение к ресурсу фотографии в деле создания светлого образа, столь пропагандируемое Кольцовым, выглядит альтернативой экспериментам со словом, которые зашли в тупик.

[24] *Н. Сосфенов*. Об образе молодого человека в советском фотоискусстве // Советское фото. 1938. № 13. С. 14.

[25] О сходных процессах в советской живописи (в 1932 году началось «открытие человека как чувствующего существа» и отход от изображения его как «носителя функции») см.: *Х. Гасснер, Э. Гиллен*. От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Дюссельдорф; Берлин. 1994. С. 27—58.

[26] См.: *Т. Дашкова*. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11—12. С. 131—156.

[27] *А. Литвак*. Возвращаясь к индустрии // Советское фото. 1937. № 9. С. 5.

[28] *А. Штеренберг*. Поездка на Кавказ // Советское фото. 1937. № 2. С. 8.

[29] *Б. Жеребцов*. Фотография на сельскохозяйственной выставке // Советское фото. 1937. № 1. С. 9.

[30] Критические заметки И. Кугеля, написанные в 1937 году in contra по отношению к устоявшемуся способу обнаружения «советского» в человеке, представляют самостоятельный интерес: «Не так давно праздновалось столетие одной фабрики. Бильдредактор полагал отметить юбилей не только показом достижений фабрики, но и показом старых рабочих, чьим трудом фабрика строилась, людей, которые пережили ужасы капитализма, участвовали в стачечном движении, боролись в подполье, людей, которые вынесли на своих плечах трудности первых годов революции и восстановительного периода. Оказалось, что ничего этого не нужно, а нужно несколько «улыбающихся комсомолок». Автор, проявляющий удивительную нечуткость к канону, неизменно принимая его за вульгарный штамп, сегодня оказывает неоценимую помощь в реконструкции этого канона: «улыбающиеся комсомолки» гораздо больше говорят человеку середины 1930-х гг. о «советском» вообще и о фабрике в частности, чем все ветераны-пролетарии, вместе взятые.

[31] *С. Морозов*. К итогам дискуссии о формализме и натурализме в фотоискусстве // Советское фото. 1936. № 5—6. С. 5.

[32] См., напр.: *Н. Сосфенов*. Указ. соч.

[33] *Б. Жеребцов*. Новые авторы. Фотография на сельскохозяйственной выставке // Советское фото. 1937. № 1. С. 9.

[34] Н. Атаров даже предостерегает увлекающихся фоторепортеров от злоупотребления поверхностным выражением «оптимистичности нашего счастливого поколения», подчеркивая, что настоящий мастер всегда ищет вещи «менее очевидные, чем солнечный луч и улыбка, и более убедительные»: «Из двух неоспоримых положений — технического, которое заключается в том, что солнечный свет создает лучшие условия для фотосъемки, и социального, которое состоит в том, что над головой нашего поколения безоблачное небо социализма, — из этих двух положений нельзя делать абсолютного вывода, нельзя переносить климат Сухума в Саратов или Красноярск» (Указ. соч. С. 150).

[35] См.: Снимки, излучающие радость (из отзывов английской прессы) // Советское фото. 1937. № 9. С. 5; *Н. М*. Триумф советского фотоискусства // Советское фото. 1938. № 2. С. 35.

[36] Здесь можно было бы пуститься в рассуждения о сходстве и различии двух символов воплощенной мечты — голливудской и «сталинской» улыбок, первая из которых уже давно стала брендом, а вторая до сих пор едва определена. См.: *L. Bendavid-Val, P. Brookman*. Propaganda and Dreams: Photographing the 1930[th] in the USSR and in the US. Edition Stemmle, 1999.

[37] *И. Кугель*. Встречное обвинение // Советское фото. 1937. № 1. С. 11.

[38] Натуральность экспонатов ВСХВ оставила далеко позади галерею, которую на протяжении десятилетия создавала советская фотография, последовательно показывая в газетах коллекцию отсутствующих предметов — в конце 1920-х это были портреты немыслимых машин (напр., «Дизель» (Правда, июнь 1929) или «Баккаброш из 156 веретен» (Правда, март 1931), в начале голодных 1930-х — сельское изобилие (от корзин с яблоками и луком (Известия, август 1932) до показа крупным планом хлеба, баранины, брынзы и пирожков (Правда, сентябрь 1933)). Особая роль была отведена демонстрации советской продукции, на снимках выглядящей как совершенный результат производственного процесса. И, что немаловажно, ее было много — ряды покрышек из искусственного каучука, шеренги плугов и велосипедов. Постепенно в кадр попадают желанные товары народного потребления: в ноябре 1933 года «Правда» даже публикует на первой полосе фотографию, от края до края заполненную брикетами с разными сортами мыла. Но, пожалуй, самую захватывающую картину потребительского изобилия дали «Известия», в январе 1934 года поместившие большой фотомонтаж, зовущий к символическому потреблению и одновременно визуализирующий высокое качество и богатый ассортимент продукции. В монтаж вовлечены куклы и примусы, ножницы и рубашки, галстуки и кровати. Фотография не только констатирует факт присутствия почти недоступного объекта в реальности, но и с присущей ей достоверностью должна показать главные свойства этого объекта: например, варенье должно быть показано «вкусным», как на снимках С. Кафарьяна. Уступив ВСХВ право показа советского изобилия, советское фото всё же взяло, как показывает время, свой вневременной реванш, выявляя идеальный фотографический порядок еды в «Книге о вкусной и здоровой пище». Я никогда не видела первое издание 1939 года и не знаю, как была оформлена книга, но тот прекрасный и иерархически устроенный мир хлебов, колбас, рыб и овощей, который можно увидеть в издании 1952 года, поражает даже сегодня.

[39] Об утопическом статусе ВСХВ см.: *М. Рыклин*. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2002.

[40] *С. Морозов, Ю. Пригожин*. Фотографическое оформление выставки // Советское фото. 1939. № 7. С. 5.

[41] *А. Вольгемут*. Фотомонтаж и фотопанно // Советское фото. 1939. № 7. С. 6.

[42] *Н. Ч.* Панно в павильоне «Северо-Восток» // Советское фото. 1939. № 7. С. 7.

[43] *А. Штеренберг*. Против зазнайства // Советское фото. 1936. № 7. С. 17.

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ

ТРАНСМЕДИАЛЬНАЯ УТОПИЯ ЖИВОПИСИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

У живописи социалистического реализма всегда было крайне мало шансов на легитимное место в контексте истории искусства XX века, поскольку она не соответствует модернистским критериям оригинальности, инновативности и яркого индивидуального авторства. Постмодернистская волна 1970—80-х гг., поставившая все эти критерии под вопрос, принесла с собой и попытки эстетической реабилитации социалистического реализма — в художественном проекте соц-арта и теоретических трудах Бориса Гройса и Владимира Паперного[1]. С тех пор можно считать доказанным, что искусство социалистического реализма реализовывало проект авангарда «другими средствами»[2]. Но это не снимает вопроса о том, какими именно средствами и почему именно такими.

Одно только упоминание слова «средства» включает сразу дискурс модернистского искусства, построенный как раз на идее сознательной тематизации этих средств. Как показал в своих до сих пор авторитетных (настолько, что автор этих идей не всегда упоминается) работах 1930—60-х гг. Клемент Гринберг, язык модернизма построен на демонстрации «медиаспецифики», природы избранного средства — в живописи, например, это ее принципиальная плоскостность[3]. Здесь стоит сразу заметить, что специфика означает не что иное как границы возможностей, и продемонстрировать ее — означает смиренно указать на неспособность данного вида искусства к чему-то (в живописи — полноценно передать объем); в этом неизбежно есть нечто негативное, поэтому о демонстрации медиаспецифики и принято говорить как о «медиальной критике». Именно эта негативность и самокритичность форм в принципе не допускается в живописи социалистического реализма. По этому признаку он и узнается, и можно предполагать, что это и было его эстетической программой. И как раз отсутствие медиакритического характера до сих пор считалось доказательством того, что живопись социалистического реализма стоит вне модернистской парадигмы (неживописные образцы сталинского искусства — например, фотомонтаж или архитектуру — легитимировать было значительно проще, и их выставочная карьера в постсоветское время сложилась несравненно удачнее, чем аналогичная карьера соцреализма в живописи). Положение о медиакритическом характере произведения является самым стойким догматом искусства XX века, и отсутствие такой критики сегодняшний международный институциональный контекст переварить пока не в силах — живопись соцреализма оказывается допущена в него лишь в качестве курьеза.

Однако художественная практика начала XXI века не убеждает в том, что этот критерий еще действует. «Плоская» и геометрическая модернистская картина, не говоря уже о картине абстрактной, отнюдь не актуальны, а практика цитирования (в том числе образов индустриального производства и массовой дистрибуции), техника фотографии, видеосъемки и видеопроекции, а также популярность инсталляции привели к тому, что американский историк искусства Розалинд Краус назвала «постмедиальным состоянием», отменившим обязательность эксплицирования в произведении его медиальной специфики[4]. Всё это дает возможность продвинуться дальше в реинтеграции советского искусства в модернистский художественный ландшафт в качестве радикального варианта европейского модернизма и поставить вопрос о специфике его языка, который я бы назвала в данном случае не столько «*постмедиальным*», сколько «*трансмедиальным*», поскольку проект социалистического реализма возникает не после практик технологического медиального искусства, но вне их влияния, и его амбицией является преодоление медиализованности как таковой.

Как будет в дальнейшем показано, интенция трансмедиальности, которая находит свое выражение в деконструктивном смазывании различий между живописью и фотографией (в каких бы медиа подобная деконструкция ни осуществлялась — от собственно живописи до кино), по сути своей должна была возыметь действие, парализующее суждение — и это радикальным образом отлично от того, как функционирует медиакритическое искусство, стимулирующее к бесконечному его комментированию. Такая амбиция, безусловно, является продолжением заумных идей русского авангарда — но этот вопрос за рамками данного текста.

В контексте визуальных искусств более важно то, что классический модернизм, достигающий зрелости в абстрактном искусстве 1900—1910-х гг., воспроизводит, по сути дела, модель товара, как она критически описана Марксом — пустой знак, пустота которого есть результат отчуждения средств производства от производителя; отсюда и тематизация «бессилия» художественных средств в произведении. Следующая же ступень модернизма, которая начинается уже в 1920-е гг. и к которой относятся как наиболее радикальные образцы живописи, фотографии и кино сюрреализма, так и живопись, фотография и кино социалистического реализма, доводит критику товара до той точки, когда произведение начинает представлять собой программно «не товар» (в СССР — еще и в социальном смысле, так, искусство «распределяется», а не продается). Как будет показано ниже, таким «не товаром» является не что иное, как реклама. А прекращение тематизации средств (то есть наращивание живописного «мяса» на костяк геометрической абстракции, как это происходит и в соцреализме, и, скажем, у Магритта или Дали) связано с тем, что произведение уже не разорвано, что всё оно в целом понимается как средство, как дискурсивный инструмент, — «пропаганда» в терминологии большевистского государства, «концептуальный жест» в терминологии современного искусства, или «реклама» в терминологии современной массовой культуры.

По Гринбергу, медиакритический императив состоит в том, что модернизм берет на себя роль имманентной «самокритики искусства» в кантовском смысле[5]. Фактически речь идет о том, что художник в пластической форме совершает интеллектуальную операцию выделения оснований критики — критериев. Именно их — цвет, форму, плоскость, линию — модернистская живопись и демонстрирует наглядно во всё более чистом виде, эволюционируя от Сезанна через кубизм к абстракции. Модернизм предваряет, таким образом, работу критика, предъявляя ему критерии оценки «как таковые», «саморазоблачаясь» перед ним путем редукции средств (это, впрочем, своего рода превентивный жест агрессии против критика, так как его работа оказывается уже выполненной).

Действительно, в такой форме медиальная критика в социалистическом реализме отсутствует. Типичными претензиями советской критики, особенно сталинского времени, к форме того или иного произведения были указания не на те или иные недостатки стиля, а на его наличие в принципе. «Выпячивание приема», «смакование цвета», «раздувание декоративного характера» и «неумеренное подчеркивание» чего бы то ни было дисквалифицировали произведение как не отвечающее социалистическому реализму, идеальное произведение которого должно было — такое создается впечатление — не иметь качеств, быть «никаким».

Именно в этом причина того, почему об этом искусстве обычно «нечего сказать», если не ограничиваться анализом его сюжета: тому, кто пытался внимательно смотреть на произведения соцреализма, особенно на те, что не читаются легко в качестве текста (пейзажи и портреты), хорошо знакомо чувство глубокой фрустрации и временная утрата речевой способности. Построение «неописуемой» живописной манеры, которая могла бы парализовать критическую способность зрителя, и составляло программу социалистического реализма.

В свой классический период, в 1930—50-е гг., соцреализм в целом и внутри творчества отдельных художников двигался в сторону всё большей стертости приема: модернистская эволюция — от натурализма к абстракции (которая, как долго считалось, необратима) — тут раскручивалась в обратную сторону. Внешний облик искусства сталинского времени был сформирован процессом, который можно было бы назвать «гуманизацией искусства» — в противоположность «дегуманизации», диагностированной в 1925 году Хосе Ортегой-и-Гассетом. «Дегуманизированное» новейшее искусство, создаваемое дистанцированным от реальности, бесстрастным художником-наблюдателем, художником-критиком, требует, как пишет Ортега, постоянных доказательств победы над «человеческим» — надо «в каждом случае предъявлять удушенную жертву»[6]. Это и есть язык модернизма: в 1920-е гг. именно таким убийством виделись, например, кубистические портреты Пикассо. Но в советском обществе, которое претендовало на снятие социальных (и следовательно, эстетических) отчуждений и резко осуждало позицию отстраненного наблюдателя, у искусства должен был быть другой язык. Императивное тре-

бование «живой жизни» и «многосторонности», с которым выступала советская критика, налагало запрет на «мертвую схему» — на формы, в которых выражалась отрицание. Минимализация была, так сказать, сведена к минимуму. Живопись с малейшими намеками даже не на кубизм, а на Сезанна в сталинское время преследовалась, так как комсомольцев нельзя было писать так «мертвенно». И если западный модернизм сформировал специфический «язык критики» (минималистский, редукционистский), то социалистический реализм занимался формированием особого языка позитивности, близости, причастности. Александр Родченко в 1937 году записал в своем дневнике: «Что-то нужно делать очень теплое, человеческое, общечеловеческое [...]. Не издеваться над человеком, а подойти к нему интимно, близко, по-матерински ласково. [...] Материнство. Весна. Любовь. Товарищи. Дети. Друзья. Учитель. Мечты. Радость и т. д.»[7]. «Язык близости» не должен был подчеркивать своих средств, чтобы не дать потенциальному критику в руки никакого категориального аппарата и тем самым, сделав невозможным позицию критика, превратить его в соучастника.

Это была поистине эпохальная художественная новация, которая нисколько не была шагом назад по сравнению с авангардом, многие представители которого, и особенно в России, видели себя певцами Великого Ничто. Живопись социалистического реализма, тяжеловесная, многословная, густо написанная и, казалось бы, более чем далекая от идеи Ничто (или даже более мягкой «идеи Немногого», на которой построен, например, кубизм), на самом деле воплощала это Ничто в самой радикальной форме — в отличие от «Черного квадрата», об этих произведениях нечего сказать. Будучи неуязвимыми для критики, они обладают парализующей силой (а вовсе не мобилизующей или пропагандистской, как принято считать). Проект произведения искусства, парализующего слишком индивидуалистическое действие или суждение, возникал в русском искусстве и раньше. Федор Васильев, рано умерший русский пейзажист-передвижник XIX века, чрезвычайно теоретически ориентированный, мечтал написать пейзаж, который остановил бы преступника, решившегося на злодеяние[8]; Малевич стремился писать так, «чтобы слова замерли на устах пророка». И хотя эти слова были сказаны Малевичем в разгар его супрематического периода, удалось ему добиться указанной цели скорее в 1930-е гг., когда он посвятил себя позднему «импрессионизированному реализму», мало чем отличающемуся от мейнстрима советской живописи: об этих работах Малевича почти ничего не написано за исключением того, что они представляют собой «загадку для исследователей» (то есть, как можно было, будучи Малевичем, писать так плохо — с точки зрения критериев «правильного» импрессионизма).

Этот «ухудшенный» импрессионизм, с загрязненным цветом и дряблым, невыраженным мазком, и был одной из форм «парализующего языка позитивности» — исторический импрессионизм был важен в процессе формирования этого языка как последний рубеж перед живописью Сезанна, сделавшего первые шаги к медиальной критике. Хотя официально французский импрессионизм в советской критике осуждался, на практике такие столпы официальной живописи, как Александр Герасимов, Василий Ефанов и Борис

Иогансон (не говоря уже о миллионах менее известных) писали именно в этой неопределенной манере, а не в академической, «гладкой» манере XIX века (которая была бы гораздо более популярна у широкого потребителя). Этот «стиль без стиля» оказался наиболее неуязвим для критики и потому в 1940—50-е гг. приобрел статус официального. Анатолий Луначарский еще в конце 1920-х гг. хвалил новые картины из сельской жизни Петра Кончаловского (одного из пионеров этой манеры) за то, что его крестьяне, сразу видно, не богачи и не бедняки, но середняки[9].

Другой вариант «никакого» языка составляла апелляция к так называемой «классике», в терминологии советской культуры — конгломерату банализованных исторических стилей, репрезентировавших не столько определенную эпоху, сколько «высокое качество» вообще, ускользающее от стилистического определения и стоящее по ту сторону всех особенностей. Именно такую эволюцию — от выраженного кубизма и жесткого постконструктивизма к реализму с намеком на классику — проделал в 1930-е гг., среди многих, Александр Дейнека.

Большое искушение назвать все эти варианты просто плохой живописью. Однако такое высказывание базируется на критериях живописи XIX века, в основе же соцреализма лежит не идея верности натуре, а совершенно другая программа — программа преодоления языковых и медиальных отчуждений, утопия абсолютной непосредственности, «трансмедиальности», которая чудесным образом обходится без средств, преодолевает их, совершая тем самым и операцию «нейтрализации» критика — операцию чисто авангардную, поскольку авангардный художник стремится предвосхитить суждение о произведении критическим суждением, интегрированным в само произведение. Однако здесь эта авангардная операция радикализируется, поскольку оружие («средство») у критика не отбирается, а буквально выбивается из рук и уничтожается. Предвестия таких устремлений можно найти и в русской живописи XIX века, порой страстно стремившейся к «скверной» и/или «незаметной» живописи по моральным и эстетическим соображениям (Николай Ге, Иван Крамской). Во вполне сформулированном виде мы находим амбиции трансмедиальности в русском авангарде, который с самого начала понял себя в качестве критики модернизма за его редукционизм и самодовлеющие средства выражения.

Гринберг утверждал, что причина того, что модернист приходит к медиакратическому императиву и репрезентирует свои средства, заключается в следующем: художник вдохновляется абсолютным творчеством Бога (абстрактный живописец, как и Бог, не нуждается в референте), но не решается конкурировать с ним и отступает в свою профессиональную область[10]. Русский авангард не пугался перспектив конкуренции с Богом, а профессионализация художника (с вытекающим отсюда участием в частном рынке) его скорее отвращала. Именно профессиональный и во всех смыслах этого слова «частный» статус искусства был поставлен под вопрос уже в русском (а затем советском) авангарде, одна из характерных претензий которого уже в 1910-е гг. состояла в том, чтобы, не изображая мир и не редуцируя его к схеме, как это делает кубизм, явить всю полноту его материального и немате-

риального присутствия неким способом, заявляющим о своей чудесности и тем самым выходящим за пределы компетенции искусства. Именно в этом состояли амбиции первого программного течения русского авангарда — лучизма Михаила Ларионова (1912): в лучистских картинах линейная структура, в отличие от кубизма, должна была репрезентировать не средства живописи, но умозрительные связи между предметами. Другим манифестом трансмедиальности стала картина Ольги Розановой «Зеленая полоса» (1917), в которой (полемически по отношению к «Черному квадрату» Малевича) снята граница между фигурой и фоном, так что они «являются» в картине одновременно, как нерасторжимое целое. В теоретических текстах Розанова настаивала на употреблении термина «цвет» вместо термина «краска», противопоставляя «сущность» «средству»[11]. Павел Филонов был еще более радикален и в принципе отвергал практику отвлечения от предмета двух его «предикатов», цвета и формы, считая задачей художника воплощение жизни «как таковой»[12]. Жизнь как таковая, по Филонову, может быть воплощена (не изображена) только в форме так называемой «сделанной» картины, но «сделанной» является для Филонова как раз та картина, в которой не зафиксировано делание, та, что выглядит как нерукотворная, нерасторжимая, с живописью, которая «въелась» в нее[13]. Практически все деятели русского авангарда ощущали абстракцию лишь как ступень на пути к «сверхреализму» — воплощению реальности, в котором воплощенное явлено всем своим обликом одновременно (а не отдельными средствами).

Так выглядит филоновский портрет Сталина (1940, ГРМ), который написан с фотографии, но апеллирует к образу Спаса Нерукотворного. Фотография и икона обнаруживают тут принципиальное единство своей мифологии: в отличие от картины, в них «реальность возникает степенями явленности бытия» (Павел Флоренский) и не может быть расчленена на пятна и линии. В поисках «чудесного» (трансмедиального) социалистический реализм обращается поэтому к гибриду живописи и фотографии — идеальному воплощению трансмедиальной эстетики, поскольку в нём стерты воспоминания о средствах (и, что немаловажно, времени) производства как того, так и другого. Таким гибридом являются *картина, написанная по фотографии* (как у Филонова или, скажем, Исаака Бродского), но и *фотография, перекрытая цветной ретушью*, которую, собственно, и имеет для себя в виду Родченко в 1937 году, составляя перечень «позитивных» тем (именно в этой технике он в эти годы и работал). А также — и в первую очередь — *фотография с картины*, то есть *репродукция*.

Причудливая мимикрия живописи и фотографии, оригинала и копии в этой системе запечатлена на анонимном журнальном снимке сталинского времени (ретушированный оригинал — частное собрание, Вашингтон, США). Молодой солдат в присутствии офицера заканчивает картину, которую читатель журнала безусловно должен был узнать: это хрестоматийный пейзаж Саврасова «Грачи прилетели». Невольный комизм сцены в том, что солдат исполнил пейзаж как будто по воображению (или под диктовку офицера): оригинала, с которого он копирует, рядом нет. Здравый смысл подсказывает, что это была не сама картина, хранящаяся в Третьяковской галерее, а ее

репродукция, но она как бы скрыта под усердной живописью молодого солдата. Вот образ идеального, в представлениях советской эстетики, творчества: рука художника ведома силой, проецирующей в его сознание образец в готовом виде, причем так, что память о факте копирования вытеснена — своей кистью он замазывает репродукцию. В самой фотографии факт проекции стерт: она густо покрыта ретушью. Итак, с картины Саврасова была сделана фоторепродукция; с нее солдат написал картину; ее, в свою очередь, сфотографировали вместе с автором; затем эта фотография была заретуширована так, что стала почти картиной — для того, чтобы снова быть репродуцированной, на сей раз на странице журнала, после чего эта фотография, вырезанная из журнала, могла быть, в свою очередь, повешена на стену в каком-нибудь солдатском клубе подобно картине.

ОТ ПРОЕКТА К ПРОЕКЦИИ

Советское искусство с самого начала радикально формировалось как равнодушное к оригиналу искусство массовой дистрибуции, в систему которого входили в первую очередь плакат, дизайн книг, кинематограф, фотография. Однако в эту же систему была интегрирована и станковая живопись — в форме тиражной репродукции в открытках, журналах, учебниках. Репродукция, а не сама картина, является произведением социалистического реализма: рассказы о полярниках (доярках), требующих от художника «дать» им картину об их труде, ясно говорят, что вручную исполненное полотно рассматривалось только как заготовка для воспроизведения. Издательства по производству репродукций и журналы с вклейками конституировали советскую художественную систему так же, как галереи сделали это по отношению к системе западной. К концу 1920-х гг. в СССР выработалась альтернативная западному модернизму система, в которой художники рассматривались как работающие не в системе уникального, а в системе массового — как служащие медиального аппарата государства, командируемые на заводы и фабрики. Таков был статус художников круга ЛЕФа, но первой реализовала этот статус «Ассоциация художников революционной России» (АХРР) — сразу после революции скромное коммерческое предприятие, созданное группой молодых живописцев-реалистов[14]. Потерпев финансовый крах, в 1922 году они обратились в ЦК РКП(б) с предложением своих услуг и получили призыв идти в рабочую массу, но поначалу не поняли, что это значит, и устроили выставку-продажу зарисовок, сделанных на заводе (конечно, неуспешную). После этого вожак группы Евгений Кацман переориентировал ее на рынок репродукций. Хотя АХРРовцам иногда удавалось продавать свои работы представителям власти лично, их главная работа состояла в тематических выставках, где они экспонировали картины вперемежку с документами (впервые на выставке «Уголок Ленина», 1923), и в активной издательской деятельности (АХРР издавала открытки миллионными тиражами). Эта же модель была взята на вооружение в Союзе художников после 1932 года, когда картина выставлялась в первую очередь на широко медиализуемой публичной

выставке, а лишь затем — и то не всегда — попадала на хранение в музей в качестве оригинала в том смысле, который вкладывался в это слово еще в XVIII веке: как образец для копирования, машинного или ручного (художниками из провинции — для украшения местных клубов). Академия художеств СССР была реконституирована в 1947 году именно как институт по созданию таких нормативных образцов. Государство покупало картины для музеев точно из тех же соображений, из которых оно отбирало у фотографов, работавших в информационных агентствах, негативы их снимков: чтобы иметь возможность позднее отрепродуцировать их. Часть негативов, как и часть картин, оставались у авторов в качестве «творческой кухни», и ими государство интересовалось мало (даже если это была абстрактная живопись или иные «эксперименты»), вопреки распространенному мнению не репрессируя производство искусства, однако жестко контролируя его дистрибуцию. Отождествление искусства исключительно с искусством массово распределяемым провело границу между художниками, допущенными к каналам этой дистрибуции и не допущенными к ним (как это было с Малевичем, Матюшиным, Филоновым в поздние годы). Последние относились к самой системе более рефлексивно; именно эта ситуация породила в 1960-е гг. неофициальное искусство.

Генезис всей этой системы относится к годам, когда репродукционная деятельность еще не могла быть технически обеспечена, что доказывает эстетический характер переворота. Истоки соцреализма коренятся в той трансформации представления о произведении искусства, которая наступает в эпоху военного коммунизма. Революционной эпохой в истории русского авангарда считаются обычно 1913—15 гг., породившие несколько инновативных теоретико-художественных программ — беспредметность Кандинского, контррельефы Татлина, супрематизм Малевича. Во всех этих случаях речь идет о *проектах*, то есть о таком типе творчества, в котором акцент перенесен на стадию замысла, интерпретированного как однократное радикальное решение или революционное открытие. Отдельное произведение приобретает тем самым статус реализации замысла, необходимой для подтверждения валидности проекта; Петер Бюргер предложил для описания авангардного произведения искусства слово «манифестация»[15]. Однако — и это скоро открылось самим деятелям авангарда — статус такого отдельного произведения проблематичен, так как неясна разница между одной «манифестацией» и другой, и необходимость новых не очевидна. Наличие частного рынка искусства создает для художника мотивацию продолжать изготавливать подтверждения своей правоты, причем такие, которые физически вписывались бы в рамки представления о «произведении», пусть даже эстетически они эти представления нарушают. Однако русский авангард еще до 1917 года развивался в ситуации практически полного отсутствия частного рынка на него. Начало военного коммунизма лишило художников какой бы то ни было надежды продать свои произведения в частные руки, одновременно освободив их от такой необходимости. Исчезновение рынка радикально поставило под вопрос необходимость физического существования искусства в форме неких предметов и отождествило художественный жест не с производством ценно-

сти, а с дистрибуцией эстетической идеи. В этот момент и происходит революция, куда более радикальная, чем революция 1913—15 гг.

В 1919 году, в разгар своего «белого» супрематического периода, Малевич бросает фразу о том, что не видит нужды больше писать картины и собирается «только проповедовать»[16]. Хотя, как мы знаем, Малевич и после этого писал картины, к его заявлению стоит отнестить со всей серьезностью: он действительно не создавал больше того, что принято называть «произведениями», переориентировавшись на «проповедь», распространение своей теории — при помощи отдельных артефактов, которые приобретают статус доказательства. Вскоре он называет свою деятельность проекцией «образов на негатив» (в головы учеников)[17]. Именно в этот момент и Родченко провозглашает, что «не важна живопись, а важно творчество [...]. Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, при помощи того же радия, какими-то невиданными пульверизаторами будет прямо в стены вделывать свои творения, которые без красок, кистей, холстов будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами»[18]; Розанова в своем (около 1918) проекте живописи цветными лучами в воздухе пытается реализовать это намерение сделать искусство бестелесным. От этих же лет до нас дошли многочисленные проекты радио- и, как бы мы сейчас сказали, телетрансляторов, самым известным из которых является «Памятник III Интерналу» Владимира Татлина — не что иное, как основание для грандиозного телевизионного экрана (а также место дислокации «служб трансляции», прежде всего журналистских бригад). Любовь Попова в сценографии начинает прибегать к спроецированным на сцену фотографиям и лозунгам («Земля дыбом», 1923).

Отождествление искусства с жестом проецирования, физического или метафорического, стоит в прямой связи с ключевой метафорой русского авангарда, нашедшей свое выражение в мистерии «Победа над солнцем» Алексея Крученых, Казимира Малевича и Михаила Матюшина (1913), где представлена история того, как искусство, побеждая солнце, переходит в иную зону (у Крученых — «страну», которую Малевич позже назвал находящейся «за нулем»), особость которой отмечена искусственным светом. В классической эстетике искусство порождается светом (метафоры искусства — тень или отражение), который, в свою очередь, порожден Божественной волей. В модернистской, секулярной парадигме — у Крученых–Малевича–Матюшина — искусство не просто порождается искусственным светом (тогда его развитие оказалось бы подчинено развитию техники, что, по крайней мере для русского авангарда, было неприемлемо), но, будучи самореферентным, само является своим источником, само есть свет — отличный от природного и соответствующий природе искусства, то есть искусственный.

Это понятие «природы искусства», «искусства вообще» или, как сказал бы Крученых, «искусства как такового», становится важнейшей инстанцией авангарда, которая занимает место частных определений видов искусства, «живописи» или «графики». Родченко в 1919 году в уже процитированной тираде отождествляет творчество со светом свечи, лампады, электрической лампочки, а в будущем — радия, и утверждает, что «осталась только сущ-

ность — светить»[19]; он даже рассматривает для себя перспективу реализации искусства на плоскости энергией чистой мысли. При этом, как показывает его дальнейшая эволюция, реализацией он считал выход искусства в социальную плоскость. В начале 1920-х гг. такая точка зрения стала нормой; группа студентов ВХУТЕМАСа, называвших себя «проекционистами», рассматривала свои произведения как некие модели, вносимые в быт, на основании которых массы должны организовывать свою жизнь; творчество же усматривалось не в процессе создания этих моделей, но в методе обращения с ними (дистрибуции). Не случайно теоретик этой группы Климент Редько в 1922—24 гг. технику реализации любых художественных замыслов обозначал словом «кино»[20]. Здесь «проекция» уже предстает как массовая дистрибуция в социальном пространстве.

Двухчастная классическая модель «реальность + произведение как ее отражение» превращается в трехчастную, в которой участвуют, во-первых, эманирующий источник искусства как такового, во-вторых, произведение искусства на некоем индивидуальном уровне (будь то только идея или идея, реализованная в качестве уникального объекта, оригинала), и, наконец, в-третьих, произведение, реализованное уже окончательно, то есть в социальном пространстве, спроецированное на экран физически (как в сценографии Поповой), психически (у Малевича) или социально (у художников круга конструктивизма). Оригинал вносится в реальность, превращаясь в этот момент в одну или, чаще, множество проекций-копий. Для Родченко оригинал относится к «живописи», но подлинной целью является достижимое лишь в социальном пространстве «творчество»: «Живопись — тело, творчество — дух»[21].

Для того, чтобы «дух» был явлен, «тело» — сквозь которое дух «проецируется», чтобы творчески излиться на плоскость жизни — должно быть, очевидно, прозрачным, минимальным; так и обстоит дело в советском беспредметном искусстве 1917—1919 гг., очень близко подходящем к практикам западного минимализма и концептуализма 1960-х. Однако уже в 1919 году Родченко заявляет, что нужно вновь писать предметы[22], а картины Малевича как иллюстрации к «проповедям» оказываются вообще вне представлений о фигуративном и абстрактном: в качестве визуальных «примеров» он несколько раз повторяет «Черный квадрат», а затем на тех же основаниях начинает исполнять импрессионистические вещи, относительно которых лишь недавно стало ясно, что они написаны не в 1900-е, а в конце 1920-х и в 1930-е гг.[23] Речь шла не о фальсификации, но о, так сказать, новой проекции со старых оригиналов-идей; становится возможной аппроприация любого стиля. Одновременно с началом такой аппроприации, в конце 1920-х, Малевич оставляет запись о лучах рентгена, которые дают «возможность проникновения внутрь предмета, не разрушая его внешней оболочки»[24]. Оригинал, сквозь который проходит субстанция искусства-света, уже не обязательно должен быть прозрачен: если искусство есть рентгеновские лучи, то произведение не обязательно должно быть «чистым» и «голым», оно может представлять собой плотную, массивную по живописи, подробно-реалистическую картину, как постепенно и начинают выглядеть картины самого Малевича (а также живопись Редько и фотографии Родченко, покрывающиеся густой ретушью).

Проекционистское определение своего искусства как метода, а не набора определенных визуальных форм, буквально совпадает с тем, как определял себя и социалистический реализм, теоретики которого всегда заявляли, что это метод, а не стиль (активными, хотя и критикуемыми, адептами соцреализма стали в 1930-е гг. обратившиеся к фигуративной живописи проекционисты — Редько, Соломон Никритин, Сергей Лучишкин). Хотя социалистический реализм воспринимается обычно как доктрина, предписывающая художнику определенный стиль, внешний облик произведения в нём вторичен по отношению к функции — мгновенно распространиться в массах. Технология этого распространения была определена еще авангардом: Велимир Хлебников в 1921 году провидел буквы и образы «на темных полотнах огромных книг, ростом выше домов, выросших на площадях деревень, медленно переворачивающих свои страницы», транслируемые с главного «стана Радио» «световыми ударами»[25]. Утопия Хлебникова довольно точно описывает современные рекламные электронные биллборды; но именно их роль исполнили в СССР плакат и живопись.

Для нашей темы наиболее важно здесь то, что живопись соцреализма выступала в качестве рекламы не только в социальном, но и в эстетическом смысле. Именно реклама прежде всего, в современном смысле этого слова, «постмедиальна», это и есть суть современного визуального образа, свободного от ламентаций по поводу бессилия своих средств, покончившего с «медиакритичностью», поскольку этот образ перестал быть самореферентным (а может быть, не был им и в авангарде) и является отсылкой к системе идей, для которых служит рекламой. Эту ситуацию предвидел еще Андре Бретон, когда в 1919 году заметил, что «поэзия, искусство перестают быть целью, они становятся средством <рекламы>...»[26]. Но когда в 1927 году Малевич утверждает, что любое произведение, изображение есть всего лишь кнопка или штепсель по отношению к «току»[27], он говорит фактически то же самое: произведение больше не манифестирует средство, поскольку само является — всего лишь — таким средством, инструментом, целостным образом, мгновенно исполняющим рекламную, по сути дела, задачу «включения или выключения» определенного дискурса.

Таким образом, уже в 1930-е гг. критическая модель мышления в международном модернизме сменилась суггестивной: то, что в классическом модернизме, от Сезанна до Малевича, было вычленено громадным интеллектуальным усилием — телеологический вектор искусства и его средства — в искусстве 1930-х гг., будь то соцреализм или сюрреализм во Франции, было вновь смешано не менее отчаянным усилием по деконструкции этой дифференции. Линия, краска, плоскость, эмансипировавшиеся в абстрактной живописи, оказались повержены в новую, гротескную в своей синтетичности связность. В живописном произведении социалистического реализма — всегда не уникальном, всегда репродуцированном и «рассчитанном на репродуцируемость»[28] — мы выходим за пределы собственно живописи, но это не делает ее плохой, по крайней мере в представлениях авангарда. Применение понятия живописи, как и любого другого «вида искусства» к социалистическому реализму, строго говоря, неправомерно, как неправомерно это по отно-

шению к авангарду вообще, снимающему различия не только между живописью и графикой, но и, например, произведением пластического искусства и книгой или визуальным искусством и литературой. Преодоление медиаспецифики, отказ эксплицировать ее вписывается отнюдь не только в парадигму архаического, отсталого искусства (в чём обвиняют соцреализм), но и в парадигму искусства радикального. Радикализм, о чём часто забывают, состоит не в готовности преодолевать границы, но в стремлении эти границы уничтожить.

---

[1] См.: *Б. Гройс*. Стиль Сталин // Б. Гройс. Утопия и обмен. М., 1993; *В. Паперный*. Культура Два. М., 1996.

[2] *B. Groys*. The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde // Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment / J. E.Bowlt and O. Matich (Ed.). Stanford, 1996.

[3] См.: *C. Greenberg*. Avant-Garde and Kitch. Modernist Painting (various editions). Цит. по: Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas / Ch. Harrison, P. Wood (Ed.). Oxford UK; Cambridge USA. 1993.

[4] *R. Krauss*. «A Voyage on the North Sea». Art in the Age of the Post-Medium Condition. London, 2000.

[5] *C. Greenberg*. Op. cit. P. 755.

[6] *Х. Ортега-и-Гассет*. Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 235.

[7] *А. Родченко*. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, записки. М., 1996. С. 199.

[8] *Ф. Васильев*. [Письма] / Вступ. статья и подготовка писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. М., 1937. С. 100.

[9] Цит. по: Авангард, остановленный на бегу. М. 1989. <Без пагинации>.

[10] *C. Greenberg*. Op. cit. P. 531.

[11] *О. Розанова*. Кубизм, футуризм. Супрематизм // Амазонки авангарда [Каталог выставки] / Дж. Э. Боулт, М. Дратт (Ред.). М., 2000. С. 327—330.

[12] Павел Филонов и его школа [Каталог выставки] / Е. Петрова, Ю. Хартен (Сост.). Кельн, 1990. С. 76.

[13] Там же. С. 71.

[14] См.: *Е. Кацман*. Как создавалась и развивалась АХРР // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962.

[15] *P. Buerger*. Theory of the Avant-Garde / Transl. from the German by Michael Shaw. Minneapolis, 1984. P. 50.

[16] См.: *В. Степанова*. Человек не может жить без чуда. Письма, поэтические опыты, записи художницы. М., 1994. С. 62.

[17] *К. Малевич*. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. М., 1998. С. 62.

[18] *В. Степанова*. Указ. соч. С. 78

[19] Там же.

[20] *И. Лебедева*. Проекционизм и «Электроорганизм» // Великая Утопия. Русский и советский авангард. 1915—1932. Каталог выставки. Берн-Москва. 1993. С. 188.

[21] *В. Степанова*. Указ. соч. С. 74.

[22] Там же. С. 77.

[23] См.: *Ch. Douglas*. Malevich's Paintings. Some Problems of Chronology. Soviet Union/Union Sovietique. 1978. № 5.

[24] *К. Малевич*. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. С. 38.

[25] *В. Хлебников*. Радио будущего // В. Хлебников. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. СПб., 2001. С. 270.

[26] Цит. по: Антология французского сюрреализма. 20-е годы / С. Исаев, Е. Гальцова (сост., пер.). М., 1994. С. 357. (Прим. 6).

[27] См.: *В. Ракитин*. Казимир Малевич. Письма с Запада // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 440.

[28] *В. Беньямин*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 28.

БОРИС ГРОЙС

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕКСТА

Русская фотография представлена в XX веке, как известно, многими блестящими именами — прежде всего это относится к фотографам эпохи русского авангарда, таким как Родченко, Лисицкий или Клуцис. Но в контексте неофициального искусства послесталинского периода эта традиция не получила существенного дальнейшего развития. Наиболее очевидной причиной этому является включенность эстетики русского авангарда — и более всего как раз авангардной фотографии — в историю официальной советской визуальной пропаганды, от которой неофициальное русское искусство хотело в первую очередь отмежеваться. Новый импульс для развития русской фотографии в контексте неофициального искусства пришел поэтому не из истории самой фотографии, а, скорее, возник как эффект от стирания четких границ, отделяющих фотографию от других видов искусств. Искусство 1960—70-х гг. вообще характеризуется массивным использованием фотографии вне ее собственного, автономного контекста. Многие художники пользовались в те годы фотографией прежде всего для документации своих перформансов, проектов, актов социально-политического протеста, для иллюстрирования своих теоретических манифестов или для разыгрывания определенных социальных ролей. Использование фотографии с целью документирования или иллюстрирования художественного текста начало распространяться в 1970-х гг. также и в России.

В начале 1970-х гг. в контексте московского неофициального искусства возникло течение, которое часто называют то соц-артом, то московским концептуализмом. Оба наименования отсылают к западным художественным направлениям 1960—70-х гг.: соц-арт — к американскому поп-арт'у, а московский концептуализм — к англо-американскому варианту концептуализма, как он был представлен, скажем, работами группы «Art and Language» или Иозефа Кошута. Уже сама двойственность наименования указывает на то, что художников этого направления интересовала не столько чистота определенных художественных приемов в контексте общей эволюции художественных стилей, сколько применение этих приемов к специфически советскому культурному контексту. И действительно, когда московская художественная общественность познакомилась — через доходившие тогда в Москву журнальные и книжные публикации — с тогдашними новыми художественными течениями, она прежде всего открыла для себя возможность работать со своим собственным социальным и культурным контекстом теми же

методами, которыми эти западные, прежде всего американские, художественные течения работали с своим собственным, американским материалом. Отсюда комбинация «западного» и «советского» в самих названиях: соц-арт и московский концептуализм.

Но прежде всего московский концептуализм и соц-арт можно рассматривать как возвращение к нарративу, сюжету, литературности в искусстве после определенного периода господства в неофициальном русском искусстве неомодернистского идеала «чистой живописи», свободной от любой миметической отсылки к «внешней» социальной реальности и создающей свой собственный, автономный визуальный мир. Эта ориентация на автономное художественное творчество возникла в конце 1950-х гг. и продолжалась до конца 1960-х гг., символизируя стремление к внутреннему освобождению от тоталитарного диктата «советской действительности». Но к началу 1970-х гг. ощущение новообретенной свободы оказалось настолько интенсивным, что позволило многим художникам посмотреть на советскую действительность иронично, со стороны — и в то же время вполне заинтересованно. В западном и, в основном, в американском искусстве этот новый интерес к внешнему миру, возникший, как уже было сказано, несколько раньше, нашел себе окончательное выражение в 1970-е гг. в форме борьбы за фотографию против доминирования живописи[1]. И действительно, после многих десятилетий бескомпромиссной борьбы против сюжета и литературности в искусстве, характеризующей эпоху модернизма, живопись, как казалось, навсегда утратила способность соотнестись с внешним миром и «рассказать историю». Эта функция теперь перешла к фотографии. История постепенного возвышения фотографии после ожесточенной дискурсивной и институциональной борьбы за ее права, продолжавшейся на протяжении всех 1970-х гг., хорошо известна. И так же хорошо известно, что выиграна эта борьба была на деле теми (от Синди Шерман до Джефа Уолла), кому удалось превратить фотографию в искусство, способное соперничать по своему качеству с лучшими образцами классической и модернистской живописи прошлого.

Однако вся эта борьба развивалась, в основном, за пределами России и русского искусства 1970—80-х гг. И причина тому достаточно очевидна: функцию фотографии выполняло в России в те годы советское официальное искусство, которое являлось хотя и живописным по форме, но фотографичным по содержанию. Формально живопись занимала, разумеется, первое место в официальной советской иерархии визуальных искусств. Но фактически она выполняла в советском обществе традиционную роль фотографии, т.е. роль «отражения жизни» и рассказывания «историй из жизни», включая центральную для официальной культуры историю «построения коммунизма». Ориентация официальной живописи на цветную фотографию была провозглашена достаточно официально уже в самом начале становления «метода социалистического реализма»[2]. И при этом дело даже не в построении отдельной картины социалистического реализма, ориентированной на композицию традиционной рекламной цветной фотографии, а в функционировании всей советской официальной системы по законам фотографии.

Прежде всего официальное советское искусство характеризуется массивным перепроизводством картин, делающим невозможной традиционную ориентацию живописи на индивидуальный шедевр, фиксирующий уникальное, индивидуальное, невоспроизводимое видение художника. Советское официальное искусство с самого начала понималось как усредненное, шаблонизированное, безличное, квази-механическое, массовое репродуцирование и варьирование определенного набора визуальных штампов. Как производство, так и распространение советской живописи носило откровенно индустриальный, плановый и массовый характер. Характерная для западного искусствоведческого дискурса 1970-х гг. «деконструкция» живописи как ориентированной на уникальный художественный жест, являющийся, по мнению тогдашней критики, не более, нежели идеологической фикцией, неприменима к официальной советской живописи того времени: советская живопись к тому времени уже давно деконструировала саму себя и превратилась в стандартный язык массовой культуры, выполнявший в Советском Союзе ту же роль, которую на Западе выполняла коммерческая фотография. Поэтому вполне естественно, что русские неофициальные художники обратились вначале к языку официальной советской живописи и графики, а не к языку фотографии, когда им понадобился визуальный язык, на котором можно было снова рассказывать истории, снова ввести сюжет в искусство — короче, релитерализовать искусство после того, как оно было делитерализовано модернизмом.

Сказанное показывает, как сложно оказывается перенести методы искусствоведческого анализа из одной культурной ситуации в другую — различия в исторически сложившихся контекстах приводят, в частности, к тому, что очень сходные идеологические и художественные стратегии приводят к довольно различным визуальным результатам. На Западе, как уже сказано, противостояние фотография vs. живопись понималось как противостояние между миметическим, социально ангажированным, массовым, репродуктивным и нарративным искусством, с одной стороны, и установкой на автономию художника и на его абсолютно неповторимую индивидуальность, с другой стороны. В Советском Союзе аналогичное противостояние функционировало, однако, не как противостояние между различными медиа — живописью и фотографией, а как противостояние между массовой советской изопродукцией и индивидуальным художественным творчеством в рамках неофициального искусства. В результате можно сказать, что московский концептуализм 1970—80-х гг. использовал советские картину и массовую книжную иллюстрацию с теми же целями, с которыми западный концептуализм тех же лет использовал фотографию. Этот параллелизм особенно бросается в глаза, если сравнить комбинирование фотографии с текстом, которое является, если угодно, ведущим художественным приемом в западной концептуальной фотографии 1970-х гг., и комбинирование, условно говоря, «советской» картины или книжной иллюстрации с текстом, которое является ведущим приемом московского концептуализма тех лет.

Начало концептуалистской работы с текстом в Москве приходится примерно на 1972 год. В этом году Илья Кабаков создает свои альбомы под названием «10 персонажей», в которых текст становится в один ряд с визу-

альным изображением на едином пространстве листа. Непосредственно вслед за этим Кабаков создает серию больших картин, построенных по этому же принципу[3]. Разумеется, помещение изображения и текста в качестве равноправных элементов на плоскость картины может рассматриваться как результат осмысления Кабаковым его многолетней работы в качестве книжного иллюстратора. Но в альбомах Кабакова центральным является то обстоятельство, что он использует стертую, безличную стилистику советской иллюстрации для иллюстрирования очень личных, индивидуальных историй — историй жизни одиноких художников-мечтателей, которые занимаются каким-то довольно странным и достаточно беспомощно выглядящим искусством по углам своих бедных комнат, затерянных в пустотах советского коммунального быта. Эти очень индивидуальные истории получают свою достоверность, однако, прежде всего именно оттого, что они предстают иллюстрированными в весьма конвенциональной и потому непосредственно убедительной манере. Вместо того, чтобы помещать индивидуальный художественный жест в универсальную историю искусств, Кабаков использует здесь стертый, массовый визуальный язык, чтобы рассказать очень личные, индивидуальные истории — прием, механизм которого был прекрасно продемонстрирован также Синди Шерман в ее ранних фотографических сериях. Кабаков и другие художники московского концептуализма, такие как Эрик Булатов или Дмитрий Пригов, «приватизируют» стертый язык официального искусства, так же как их коллеги на Западе приватизировали в то же самое время стертый язык документальной или рекламной фотографии.

Вместе с тем Кабаков уже в 1980-х гг. начинает использовать также и фотографию в своих альбомах и инсталляциях — причем речь всегда идет об аппроприации «чужой» фотографии. Вначале Кабаков использует прежде всего «официальную» фотографию, как она представлена была в СССР в виде портретов героев труда или праздничных открыток: «Коллекционер» (1985), «Мусорный человек» (1985) или «Лабиринт. Альбом моей матери» (1989). В этих работах фотография функционирует прежде всего как визуальная документация официальной советской идеологии, на фоне и в контексте которой протекает индивидуальная жизнь героя. Особенно характерен этот контраст в инсталляции «Лабиринт. Альбом моей матери», в которой текст, документирующий трагедию индивидуальной жизни, сопоставляется с безлично-оптимистическим визуальным рядом, использующим официальную советскую фотографию. Однако, если в 1980-х гг. фотография ассоциируется у Кабакова прежде всего с безлично-социальным фоном жизни, в более поздних инсталляциях, и прежде всего в инсталляции «Лечение воспоминаниями» (1996), Кабаков использует «частные» фотографии из своего личного фотоархива, на которых можно видеть его близких знакомых и друзей. Фотография здесь, так сказать, приватизируется, отождествляется со сновидениями, отсылающими к прошлому, и приобретает целебные свойства, будучи интегрированной в инсталляцию, вызывающую в памяти атмосферу больницы или психоаналитического сеанса.

При этом важно отметить, что сами по себе истории, которые рассказываются в альбомах и инсталляциях Кабакова, чаще всего отсылают к традиции

русской литературы XIX века — традиции Гоголя, Толстого и Достоевского, которая, как известно, повествовала о маленьких людях, одержимых великими идеями. В 1970-е гг. литературная традиция была в России, как известно, всё еще намного более влиятельной, нежели, скажем, традиция кинематографическая. На эту литературную традицию опираются также фотоциклы Бориса Михайлова — единственного художника, связанного с традицией московского концептуализма, который последовательно занимался в те годы фотографией и понимал себя прежде всего как фотографа. Героем этих фотоциклов является, однако, не столько индивидуальный человек, сколько традиционный главный герой русской литературы — а именно, народ. «Народ» русской литературной традиции имеет, кстати сказать, мало общего с тем, что на Западе обозначается как нация или этнос. Еще в меньшей степени речь идет здесь о публике или общественности. И уж во всяком случае русский «народ» не имеет ничего общего с немецким «Volk». Народ, как он представлен в русской литературной традиции, воплощает в себе принцип вне-исторического существования, о который разбиваются все волны исторических перемен. Народ в русской литературе определяется следующим образом: народ ничем не проймешь. Тем народ и отличается от интеллигенции, которая всё время суетится в поисках перемен. Интеллигенция суетится, а народ думает: пусть себе суетится, пока не устанет — а там всё успокоится и заживем по-прежнему. Невосприимчивость народа к переменам нервировала интеллигенцию — но великая русская литература видела в этой невосприимчивости, напротив, шанс к спасению от истории, в которой России часто выпадала незавидная роль. Все истинно положительные герои Толстого или Достоевского происходят из народа и реагируют на историю исключительно ожиданием: когда же она, наконец, кончится. И черпают надежду на этот скорый конец истории в опыте своей собственной жизни, в которой ничто не менялось и не меняется.

Борис Михайлов примыкает в своей творческой практике к традиции московского концептуализма во многих отношениях. Его фотоциклы всегда повествовательны — даже когда в них не встречается эксплицитно текст. И его глаз ориентирован на коды стандартной и легко узнаваемой советской эстетики, которые постоянно фиксируются и рефлектируются в его работах. Но прежде всего Михайлов разделяет скепсис всего московского концептуализма — и прежде всего, Кабакова — относительно возможности чисто индивидуального и в то же время исторически значимого жеста. Источником этого скепсиса является для обоих, однако, не анализ массовой коммерческой культуры и ее механизмов, как это имеет место у их западных коллег, а унаследованное от русской литературы и глубоко укорененное мнение, что народ ничем не изменишь — в том числе и коммерческой массовой культурой не изменишь. Тут имеется в виду, конечно, в первую очередь, русский народ — но во вторую очередь, разумеется, и любой другой народ. И Михайлов как раз показывает русский провинциальный народ на своих фотографиях, как например, в фотосериях «Люрики» (1971—85) или «Соц-арт» (1975—1986), таким образом, что сразу становится ясно, какая бесконечная степень равнодушия отделяет этих простых, бедных и милых — если только не пья-

ных — людей от исторических забот, возбуждающих воображение столичной интеллигенции. Таковой всегда была стратегия русской литературы — показать «толщу народа», по отношению к которой существование тонкой интеллигентской прослойки представляется в высшей степени нерелевантным. И фотография, с ее способностью создавать эффект безличной «реалистической» документации, напоминающей реалистическую манеру классического русского романа, оказывается особенно удачно применимой именно к такому изображению народа.

Если всё искусство московского концептуализма может считаться, в известном смысле, продолжением классической русской литературы другими средствами, то Михайлов является, пожалуй, единственным художником этого направления, который последовательно пользовался при этом медиумом фотографии, а не эстетикой усредненного советского иллюстрирования, помещенного на место фотографии. Именно поэтому его работы обладают дополнительным специфическим качеством — а именно, известного рода экзотизмом. Фотоциклы Михайлова напоминают фотоотчеты и фотодневники, привозимые путешественниками из дальних экзотических стран. Они демонстрируют субъективный, лирический взгляд художника — и в то же время показывают быт народа таким, каким он обычно не представал на картинах официального социалистического реализма. Этот реализм и документализм фотографий Михайлова вызывает доверие к его работам — доверие к тому, что в них показана жизнь народа, как она есть. Внезапно обнаруживается, что советский зритель никогда не видел страны, в которой жил — что ее вид для него экзотичен, непривычен. И, одновременно, разумеется, ужасен. Однако Михайлов всё же не традиционный русский реалист. В своих фотоциклах он постоянно тематизирует позу, которую объект фотографирования принимает перед фотоаппаратом — и которую этот объект сознательно выбирает как выигрышную, красивую, «художественную». Не менее эксплицитно Михайлов анализирует визуальные коды, на которые неизбежно ориентируется художник в своем выборе «правильной» фотографии, а также все связанные с этим ритуалы вуайеризма и нарциссизма. Если Михайлов использует в своих работах экзотическую маску «народа», то он делает это вполне сознательно — и демонстрирует наглядно, что он делает это сознательно.

Фотографии принадлежит также центральная — хотя, быть может, вначале и не вполне отрефлектированная самими авторами — роль в перформансах группы «Коллективные действия» (Андрей Монастырский, Никита Алексеев и др.), тоже принадлежащей к кругу московского концептуализма. Перформанс как осознанный художественный жанр вообще стал возможен впервые благодаря фотографии — и прежде всего документальной фотографии. Возможность немедленно, в «реальном времени» документировать события повседневной жизни привела, в конечном счете, к становлению перформанса, который оперирует с различением обыденного и необычного, привычного и странного. Сказанное в особой степени относится как раз к практике группы «Коллективные действия», поскольку основная роль в ее перформансах отводилась не самому действию и непосредственному впечатлению, которое оно производило на окружающих, а документации перформанса, в ко-

тором центральное значение получали текстовые описания, интерпретации и комментирование[4]. И, разумеется, существенную роль в этой документации играли фотографии, сделанные во время перформанса и интегрированные в документацию, строившуюся, в первую очередь, как нарратив — как повествование, призванное объяснить загадку перформанса. В результате снова возникала та комбинация фотографии с нарративным текстом, которая, как уже было сказано, являлась характерным продуктом фотографической практики того времени — и не только в России. В то же время сугубая нарративность, литературность перформансов «Коллективных действий» отличает эти перформансы от мирового перформансного мейнстрима и сближает художественную практику «Коллективных действий» с квази-иллюстративностью, характерной, скажем, для искусства Ильи Кабакова.

При этом следует, однако, сказать, что литературная, повествовательная стратегия «Коллективных действий» находится, скорее, в полемическом, оппозиционном отношении к традиции русской классической литературы. А именно, группа «Коллективные действия» — и в первую очередь ее лидер Андрей Монастырский — строит эзотеричные, герметичные повествования, напоминающие описания странных магических или сектантских ритуалов. Подобного рода нарратив порывает с прозрачной, просвещенческой, «реалистической» традицией русского и, в целом, европейского классического романа и обращается, скорее, к традиции литературного модернизма, как она была представлена в России текстами обэриутов или, позднее, Юрия Мамлеева. В своих собственных авто-интерпретациях и авто-комментариях авторы «Коллективных действий» ссылаются, однако, охотнее всего на древнекитайскую литературу, в которой они находят то сочетание повседневного и эзотерического, которого они сами, в первую очередь, хотят достичь в своих перформансах. Благодаря использованию китайского литературного субтекста авторы «Коллективных действий» одновременно достигают того эффекта остранения, который, как известно, является основным приемом модернизма, подробно описанным в теоретических работах русских формалистов. При этом, несмотря на весь экзотизм литературной китайщины, практикуемой «Коллективными действиями», в ней снова обнаруживается традиционная русская тема — а именно, тема народа, столь излюбленная как конфуцианской, так и даосистской традициями. Дополнительный эффект узнавания по ту сторону остранения создавался, разумеется, и тем немаловажным обстоятельством, что Китай, как и Россия, были в то время крупнейшей коммунистической державой, воплощавшей в себе на политическом уровне принцип коллективного действия.

Из круга «Коллективных действий» вышел также Вадим Захаров, который является, пожалуй, единственным русским художником 1980—90-х гг., последовательно практикующим синтез между фотографией и художественным текстом. В то время как многие русские художники его поколения увлеклись в 1980-е гг. атмосферой новой общественной свободы и, одновременно, тогдашней интернациональной модой на «дикую» живопись, искусство Захарова выделялось в то время своей интровертной, эзотеричной, аскетичной и одновременно несколько агорафобичной атмосферой. Художник как

бы стремился забиться в угол, замкнуться в своем искусстве — открытость современного художественного пространства воспринималась им не как шанс на самореализацию, а, скорее, как угроза окончательной потери смысла, растворения в потоке коммерческого художественного производства. Фотосерии, сделанные художником уже в начале 1980-х гг., фиксируют атмосферу квази-мазохистских ритуалов («Слоники» (1982) или «Колодец. Новый свет» (1983)) или протест против — тогда еще весьма ограниченного — социального успеха его старших коллег[5]. Эта атмосфера замкнутости и параноидальных фобий характеризует также живопись Захарова в 1980-х гг. Но можно сказать, что в течение 1990-х гг. Захаров находит для себя возможность плодотворного освоения открытых пространств — а именно, путем сочетания фотографии и литературного повествования. В цикле работ «Смешные и грустные приключения глупого Пастора» (1996) Захаров описывает свои путешествия и документирует их с помощью фотографии — речь идет о весьма традиционном жанре туристического дневника. Но в этом дневнике Захаров предстает перед читателем — в том числе и на иллюстрирующих повествование фотографиях — в качестве «Пастора», т. е. фиктивной фигуры, от имени которой и ведется рассказ. Художник выступает здесь в качестве литературного героя — и географическое пространство его реальных путешествий совпадает с пространством литературных ассоциаций. При этом стилистика повествования отсылает к детской литературе XIX века, а фотографии выполняют традиционную роль графических книжных иллюстраций — таким образом, вновь демонстрируется та взаимозаменяемость фотографии и книжной графики в традиции московского концептуализма, о которой говорилось в начале этой статьи. Одновременно этот цикл Захарова, в центре которого находится фигура Пастора, отсылает к другому сюжету, лежащему, в известном смысле, в основе всего механизма использования как фотографии, так и стертого языка книжной графики в системе современного «высокого искусства». Речь идет о принесении художником сакральной жертвы, в результате которой он из художника становится Пастором — а именно, жертвования своим традиционно понимаемым художественным талантом.

Экономика сакральной жертвы была уже достаточно подробно проанализирована в теориях символического обмена от Мосса и Батая до Деррида[6]. Символический дар или жертва лишь на первый взгляд не приносят жертвователю вознаграждения: в рамках символического обмена жертва вознаграждается получением более высокого символического общественного статуса. Так, литератор или художник получают, согласно Батаю, свой статус благодаря тому, что в контексте меркантильного буржуазного общества они оказываются способны к эксцессу и транжирству, к растрате своего таланта, характерной для аристократического образа жизни. Жертвуя логикой традиционного обмена таланта на успех, художник таким образом получает более высокий аристократический и даже сакральный статус. Но, конечно, в первую очередь, художник становится при этом литератором, т. к. переводит визуальный знак на уровень аллегории.

И здесь следует сказать, что традиционное отношение между искусством и литературой в случае московского концептуализма и, в особенности, «Кол-

лективных действий» переворачивается. Искусство здесь не столько использует или иллюстрирует сложившуюся литературную традицию, сколько, становясь текстом, дает новый импульс для повествовательной литературы, которая в пределах своего нарратива пытается воспроизвести то сочетание документальности и эзотеричности, которое в практике «Коллективных действий» достигалось комбинированием фотографии и комментария к ней. Так, писатели, связанные в 1970—80-х гг. с «Коллективными действиями», начали позже использовать в своих романах усвоенные ими в те годы повествовательные приемы. Особенно отчетливо эта связь проявляется в романах Владимира Сорокина, которые строятся им как комбинации «реалистического» и «ритуально-эзотерического» уровней повествования. В недавнем своем романе «Голубое сало» Вл. Сорокин также использует «китайщину» как прием остранения русской литературной традиции. Влияние художественно-литературной практики «Коллективных действий» проявляется также достаточно отчетливо в галлюцинаторной прозе Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна «Мифологическая любовь каст».

Но прежде всего здесь следует обратить внимание на то, что копирование текстов в контексте визуальных искусств само по себе можно рассматривать как разновидность фотографии — поэтому, кстати, фотография так легко комбинируется с текстом. Именно поэтому не только русская литературная традиция повлияла на использование фотографии в контексте русского неофициального искусства, но и фотография, как она использовалась в комбинации с текстом в контексте московского концептуализма, повлияла на русскую литературу. Прежде всего интеграция большой массы повествовательного текста в визуальное пространство привела к существенному сдвигу в понимании самого этого текста, что сыграло решающую роль в формировании литературной ветви московского концептуализма, как она представлена в текстах Д. А. Пригова, Вл. Сорокина или Медицинской герменевтики. Дело в том, что в визуальном пространстве текст, если он представлен большой массой, как бы полностью обессмысливается, десемантизируется — он превращается просто в узор, в арабеску, в декор. При этом концептуалистская десемантизация текста вовсе не требует его деформации, остранения, введения смысловых сдвигов в его собственную структуру и т. д. Самый тривиальный, самый обыденный текст полностью десемантизируется, если он — безо всяких изменений — помещается в пространство картины. В этом пространстве он превращается просто в шрифт, если следовать терминологии Деррида. Но в то же время это превращение не следует рассматривать как жест деконструкции, поскольку речь идет в этом случае не о растворении изначального текста в бесконечной игре дифференций: текст остается всё же конечным и может быть прочитан как таковой, т. е. с сохранением его обычной семантики.

Соотношение изображения и текста многократно рефлектировалось Кабаковым в его теоретических статьях, которые имели большое значение для становления московской концептуальной школы. В своем небольшом эссе «Рассуждение о восприятии трех слоев, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонимная печатная продукция: квитанции, справки, меню,

талоны, билеты и т.п.»[7] Кабаков фиксирует, помимо синтаксического и семантического уровня текста, уровень его соотнесенности с белой бумагой, на которой он напечатан: по отношению к белому фону этой бумаги текст становится неким «супрематическим» визуальным знаком, утрачивающим свою обычную семантику. Самый обычный документ обыденной жизни получает таким образом значение концептуальной картины. В результате сознание зрителя/читателя постоянно осциллирует между двумя несовместимыми модусами восприятия текста: с одной стороны, текст воспринимается как реди-мейд, как феномен чисто визуального ряда, как узор, лишенный всякой семантики, а с другой стороны, этот же текст может быть прочитан как вполне осмысленное высказывание, обладающее определенной и даже легко доступной для реконструкции семантикой. Это осциллирование воспринимающего сознания между, условно говоря, позициями зрителя и читателя, возникающее в пространстве концептуальной работы, и произвело глубокое впечатление на некоторых литераторов 1970-х гг., которое заставило их искать возможности достижения сходного эффекта средствами чисто литературной практики.

Так, Сорокин использует в своих романах прием аппроприации больших массивов текста, составляющих десятки и даже сотни страниц. Традиционное понятие цитирования уже неприложимо к подобным квази-фотографическим воспроизведениям определенных стилистик или литературных языков, которые в романах Сорокина выходят по своему объему за все привычные рамки. Можно сказать, что каждый рассказ или роман Сорокина представляет собой библиотеку разнородных литературных текстов, помещенных в одно книжное пространство — без попытки какого-либо «творческого» синтеза этих текстуальных фрагментов. Речь идет здесь о своего рода тексто-коллажах, сделанных по образцу фотоколлажей. Цитирование больших объемов текста, написанного в «чужой» стилистике, актуализирует чистую материальность текста, его «листаж», механичность самого копирования, «фотографирования» письма. Перенесение техники аппроприации в литературный контекст в том виде, в котором она практикуется Сорокиным, делает особенно очевидной жертву, которую приносит автор, использующий эту технику: жертву своим временем. Если визуальная художественная практика, которая взята здесь за образец, до некоторой степени экономит силы художника благодаря современным, весьма скоростным методам производства изображения, изготовление текста продолжает быть тяжким ручным трудом, который, как кажется, обнаруживает свою бессмысленность и чистую механичность, если начинает служить появлению текста, стилистически опознаваемого как «чужой» текст.

В целом можно сказать, что авторы московского концептуализма и соцарта с необычной для мирового литературного контекста последовательностью осуществили интерпретацию повествовательного текста как текст-объекта, как чисто материального реди-мейда, далеко выходящую за рамки обычных постмодерных полистилистики, интертекстуальности и т. д. Причину этого можно видеть в крайнем напряжении между индивидуальной художественной практикой в кругу русской неофициальной культуры 1970-х гг. и

официальной советской литературной практикой. Официальная советская литература достигла к тому времени предельной степени безличности и бесстильности, которая позволяла реагировать на нее как на сплошную бумажную массу, как на текст-объект, изготовленный по определенным правилам — пригодный только для копирования, фотографирования. В результате оказалось возможным применение к литературе приемов аппроприации, до сих пор столь последовательно применявшихся только в изобразительном искусстве. Но если применение этих приемов и было облегчено тогдашней социальной ситуацией, то результат сохраняет свое значение и после ее изменения, так как новая русская литература уже выработала определенные формы, в которых она может практиковать приемы аппроприации в новой, более открытой литературной ситуации, постоянно маневрируя между литературным и художественным контекстами, т. е. между коммуникативным и объектным использованием текста.

---

[1] Как пример см.: *D. Crimp*. On the Museum's Ruins. Cambridge, Mass., 1993. P. 43.

[2] *B. Groys*. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton, N. J., 1992. P. 54.

[3] *B. Groys*. The Movable Cave, or Kabakov' Self-Memorials // B. Groys, D. A. Ross, I. Blazwick. Ilya Kabakov. London, 1998. P. 34.

[4] См.: Поездки за город / А. Монастырский (Сост.). М., 1998.

[5] *V. Zakharov*. Der letzte Spaziergang durch die elysischen Felder: Retrospektive 1978—95. Kölnischer Kunstverein. Ostfildern, 1995. S. 46 f.

[6] *M. Mauss*. L'Essais sur le don // L'Année Sociologique. № 1. Paris, 1923—1924. P. 30—186; *G. Bataille*. La part maudite. Paris, 1967.

[7] *I. Kabakov*. Dissertation on the cognition... // A-Ya. 1986. № 6. Paris. P. 30—31.

4. ПРИНТ-МЕДИА

ДЖЕФФРИ БРУКС

«ЛЮДЕЙ, КОТОРЫЕ НЕ ЧИТАЮТ ГАЗЕТ, НАДО МОРАЛЬНО УБИВАТЬ НА МЕСТЕ»[1]

Периодическая печать, и газеты в частности, относится к числу наиболее эффективных институций, активно формировавших советский опыт и определявших те пути, которыми шло массовое восприятие этого опыта. Партия, армия, плановая экономика, коллективизированное сельское хозяйство, тайная полиция были ключевыми элементами советского институционального ландшафта. Но именно печать придавала им связь, создавала перспективу, целостную картину и, в конечном счете, навязывала искусственно созданное единство целого. Концептуальная конструкция советского общества, задававшаяся и транслировавшаяся через газеты, выдерживала невероятный и к тому же аккумулирующийся вес самой реальности, никак не соответствовавшей картине мира, которая определялась этой конструкцией. Подобно архитектурному чуду римской арки, эта конструкция устояла даже тогда, когда сама экономика рассыпалась вокруг нее. Анализ происхождения и роли советской печати является исключительно важным для понимания советского исторического опыта.

Большевики реорганизовали свою печать во время гражданской войны 1917—20-х гг., подавив соперничавшие с ними издания и обеспечив при помощи института цензуры свою гегемонию. Имея перед собой пеструю, противоречивую, а подчас и враждебную аудиторию, большевики продвигали такое видение настоящего и будущего, которое должно было вытеснить все другие возможные формы видения. Ленинская диктатура в области печати была весьма действенной в том, что касалось утверждения авторитарного дискурса. Ленин и его последователи создали институциональную монополию, сохранив и переориентировав цензуру и ограничив доступ к публичной трибуне, что навсегда осталось отличительным знаком системы.

В ранние годы, до прихода электронных медиа, технологические усовершенствования производства расширили сферу влияния печатного слова. Советское руководство использовало эти преимущества с тем, чтобы превратить газету в настоящий символ нового строя. Так, современники сравнивали авторитетность «Правды» 1920-х гг. со средневековой Библией. Знаменитая картина Исаака Бродского «Ленин в Смольном» (1930), изображавшая Ленина с «Правдой», разложенной перед ним, была в этом смысле иконической, оставаясь, вероятно, наиболее известным и распространенным портретом вождя. На протяжении многих лет советское руководство воспринимало до-

минирующее положение печати как должное, даже несмотря на появление радио и затем телевидения. Эта анахроническая вера в печатное слово и тяга к газете сохранились вплоть до прихода к власти в 1985 году Михаила Горбачева, который начал говорить экспромтом, шокируя читателей отходом от заданных текстов «Правды».

Советская печать прошла через долгую серию метаморфоз от гражданской войны до горбачевской попытки ввести гласность в 1980-е гг. В первые годы и эпоху НЭПа газеты служили для сплочения сторонников нового строя, а также информирования элиты и интенсивно разраставшейся бюрократии. Хотя большевики и не смогли привлечь многих рядовых читателей, они охватили армию функционеров и энтузиастов, которые были в состоянии понять возникающую политическую культуру. Можно сказать, что ранняя советская печать как система коммуникации была одновременно и успешной, и провальной институцией. Она была успешной в том, что касалось включения голосов и забот активистов и официальных лиц, а также связи между властью и поддерживающими ее социальными слоями. Всё это облегчило решение грандиозных социальных проектов раннего сталинизма — первой пятилетки (1928—1932), насильственной коллективизации крестьянства, а затем превращения лагерного труда в гигантское — на всю страну — предприятие. В долгосрочной же перспективе, однако, советская печать ни тогда, ни позже не смогла включить в себя ни диссонирующие голоса, ни неприятную для власти информацию. Систематическое изъятие релевантной информации из публичного дискурса усиливало узко определяемую политическую позицию советского руководства, одновременно ослабляя его способность реагировать на важные проблемы и предпринимать соответствующие политические шаги. К тому же, неспособность и нежелание большевиков открыто обсуждать проблемы ускорили переход в конце 1920-х гг. от убеждения к принуждению.

К концу первого десятилетия большевистской власти институциональная база для вытеснения всех несогласных и спонтанных голосов из печати и исключения реальных контактов с реальными читателями была полностью готова. Публичный язык, включая словарь, метафоры и темы, которые будут характеризовать советский дискурс на протяжении его дальнейшего существования, получили институциональный фундамент. Хотя этот фундамент может быть признан ленинским наследием, типично советский язык печати должен быть атрибутирован именно Сталину. Сталин и его сторонники еще более оградили систему от каких бы то ни было внешних влияний, превратив ее в фильтр информации о повседневной жизни, каковой она и сохранилась вплоть до своего распада. Это «ограждение» произошло в эпоху так называемого «великого перелома», первой пятилетки и насильственной коллективизации. Сталинское руководство, только что вышедшее победителем в борьбе с внутрипартийной оппозицией, продвигало новый политический курс как единственно возможный путь к лучшей жизни простых людей. Плоды такой политики были, однако, бедственными. Результатом подобной несовместимости стал острый кризис перцепции и репрезентации как среди правящих элит, так и среди тех, кто выступал от их имени в печати. Жизненные стандарты вместо обещанного роста сократились почти вдвое, начался голод,

повсеместной (включая столицу) стала ужасающая нехватка товаров. Как остроумно заметил современник весной 1929 года, «обещание Ильича обеспечить народ книжками было исполнено; народу дали пайковые книжки»[2].

Именно в это время советская печать приобрела свойственный ей в дальнейшем характер. Символическая архитектура публичного языка Советской России создавалась в то время, когда слишком многое пошло в полном противоречии с официальными прогнозами и социальными ожиданиями и когда сталинское руководство настолько эффективно консолидировало власть, что его ответственность за провал была равна нулю[3]. Камуфляж оказался настолько успешным, что комментаторы хотя и отметили некоторые сложности первых лет пятилетки и коллективизации, но не в 1932 и 1933 гг. Столкнувшись как с провалами «на местах», так и с нацистской угрозой из-за рубежа, сталинское руководство предприняло поистине геркулесовы усилия, чтобы спроецировать позитивный социальный образ, поставив художников и писателей под знамена соцреализма. В результате комментарии 1930-х гг. сильно напоминают то, что М. Бахтин назвал тогда «монологическим» дискурсом, который, подобно религиозной догме или общепринятой научной истине, может быть принят или отвергнут in toto[4]. Те, кто руководил советской печатью, смогли создать удивительно удаленный от реальности и непроницаемый для нее язык власти в противовес общей европейской тенденции развития газет в сторону большего плюрализма и большей открытости разным голосам и разным стратегиям чтения[5]. «Рядовые читатели» должны были принять или игнорировать эту мощную лингвистическую конструкцию. Номенклатура, так же как и интеллигенция, читали, однако, между строк, чего от них и ожидала власть[6].

Воинственный оптимизм в печати, продолжавшийся почти до конца советской эпохи, был чем-то большим, чем «увиливанием» от реальности. В нём читается изначальное выражение невероятного смятения и дезориентации перед лицом шокирующего и непредвиденного провала в реализации надежд и ожиданий. Столкнувшись с необходимостью соотносить написанное с действительностью, с неприятием проводимой политики самой жизнью, партийные лидеры и журналисты выработали новый стиль публичной репрезентации, в котором они диссоциировались от окружающего их мира и отказались от включения даже доступной информации в свои репортажи о повседневной жизни. В результате печать приобрела качества, вообще свойственные для погруженных в мир мечты 1930-х — прославление официальных героев, осуждение разнообразных злодеев и льстивое восхваление Сталина. Конформизм утверждался при помощи террора, тогда как никакая оппозиция не могла быть выражена в публичной сфере. Спустя какое-то время, эта позиция самозащиты превратилась в привычку, устраивавшую как руководство, так и подчиненных. В конечном счете, все были довольны, трудности казались преодоленными и совесть чиста.

В условиях 1930-х гг. некоторые характеристики печати, свойственные 1920-м, значительно усилились. Так, существенно возросло внимание к малой группе официальных лиц и энтузиастов за счет полного безразличия к заботам обычных людей. Тенденция к игнорированию широкой публики вполне

понятна вследствие фактического запрета на информацию о той реальности, которая не соответствовала создаваемой благополучной картине. Реальные крестьяне были загнаны в колхозы, а реальные рабочие вынуждены были жить в условиях драконовских законов и дисциплины, грозивших тюремным заключением за малейшие провинности. Доминирование в печати искусственно созданного слоя сверх-граждан — ударников и позже стахановцев — исключало изображение реальных людей с их вполне реальными заботами и интересами. За декоративными фигурами стояли легионы официальных лиц и энтузиастов — их Исаак Бабель и благодарил за молчание в своей речи на Первом съезде писателей, о чём сообщала «Правда» 25 августа 1934 года: «Представишь себе, — говорил он, — аудиторию читателей человек в пятьсот секретарей райкомов, которые знают в десять раз больше нас, писателей»[7]. Что мог писатель, подобный Бабелю, сказать таким читателям?

В 1930-е гг. рутинным становится сокрытие связи между действиями и людьми, их производящими. Процесс начался еще в 1920-х гг., когда индивидуальная мотивация действий стала фактически нелегитимной. Люди писали в «Правду» о своих действиях во имя партии, государства, во исполнение решений партийных органов различного уровня, например, партийных собраний, либо о действиях, совершенных для одобрения Сталиным «лично»[8]. Журналисты редко показывали публичные фигуры или общественных деятелей, чье поведение основывалось на самомотивации[9]. Люди в газетных публикациях действовали по приказу, по случаю или во исполнение воли вождя. Другие мотивации были куда менее распространенными, а личные мотивы вообще практически отсутствовали[10]. Подобная поведенческая логика могла быть чуждой большинству граждан, но не «маленьким людям» — для них подчинение было знакомой моделью поведения, соответствовавшей норме. Продвигая подобное ограниченное видение человека, в котором советские люди теряли что-то в своей человечности, сталинизм возрождал старые традиции зависимости, патриархальной власти и идеала нации, основанного на лояльности царю и государственной церкви. В этом сталинизм шел от ранней большевистской традиции, способствовавшей разрушению образа индивида в обществе и продвигавшей «гражданственность», основанную на государственной службе, едва ли не демонстративном отказе от себя, семьи и личной жизни[11].

Социальные решения и события представлялись внеперсонально, без легитимной личной мотивации к общественно значимым действиям, как явления или события, происшедшие вне человеческого вмешательства. Журналисты 1920-х гг. приписывали преимущества советской жизни таким расплывчатым понятиям, как пролетариат и революция. К концу 1920-х все позитивные социальные сдвиги были атрибутированы партии и позже Сталину. В результате связь между действиями реальных людей и результатами их действий была затемнена, а вместе с тем затемненной оставалась и ответственность за последствия тех или иных социальных акций. С переносом атрибуции всех достижений Сталину или неопределенным «партии» или «государству» сдвигалась и виновность: вина могла быть забыта или перенесена на столь же неопределенно идентифицированных злодеев и вредителей.

Уничтожение субъекта социальных действий было одним из продуктов сталинского культа. Герои и героини были обязаны своей новой жизнью, товарами и услугами, распределяемым в советском обществе, Сталину и аморфным государству и партии. При сталинизме распределение ресурсов рассматривалось в категориях морали, а получатели, благодарные вождю, тем самым утверждали свою связь с ним, столь важную при таком обмене. Внутри перцепционной вселенной, созданной советской печатью, действия, которые можно было бы рассматривать как прозаические (отчет о работе, получение зарплаты, покупка товаров по пути домой и т. д.), приобретали новое измерение и должны быть проанализированы в контексте контр-экономики дара. Труд превратился в приношение вождю, а повседневные материальные потребности — в дар великодушного и всесильного вождя. Упаковка экономических акций в моральную экономику дара имплицитно подрывала основы (как общественные, так частные) прямых экономических и рыночных связей. Перемещение экономических отношений в плоскость политических и моральных обязательств перед Советской властью являлось основой атрибуции личных успехов Сталину и государству.

Ежедневно газеты предлагали всё новые примеры отношений и политики обязательства. Можно определенно утверждать, что эти социально-политические отношения, ставшие одной из самых удивительных сторон советской публичной жизни, смогли так развиться именно благодаря усилиям печати и журналистов, создававших образ государства, партии, вождя за счет преуменьшения достижений и роли простых людей. Эта логика была запечатлена в известном лозунге на плакатах и открытках: «Спасибо родному Сталину за наше счастливое детство»[12]. Мне уже приходилось описывать культурную конструкцию «экономики дара», основанную на эксплицитной презумпции своеобразного обмена: товары и услуги были дарами великодушной власти, перед которой население было в постоянном долгу за это великодушие (труд являлся лишь частичным покрытием этого долга)[13]. Это делало практически невозможной критику качества товаров и услуг и тем лишь усиливало авторитарный характер социального контракта.

Экономика дара распространялась на всю советскую империю. 1 ноября 1949 года «Правда» опубликовала церемониальное письмо «Великому Сталину от белорусского народа» по случаю годовщины включения Западной Белоруссии в состав СССР по условиям пакта Молотова—Риббентропа 1939 года. В нём «трудящиеся западных областей Белоруссии, бесконечно благодарные Вам, товарищ Сталин, за свое освобождение», обещали «приложить все усилия к тому, чтобы еще быстрее двинуть вперед дело индустриализации западных областей». Крестьяне, рабочие и интеллигенция одобрили это письмо на массовых митингах по всей Белорусской ССР.

Церемония принесения даров правителям достигла своего пика во время празднования 70-летия Сталина. Писатели, художники, ученые и другие «заслуженные люди», включая сторонников из-за рубежа, импровизировали под лозунгом «Спасибо товарищу Сталину!» на сцене советской публичной культуры, где печать служила одновременно и путеводителем, и ареной. Поэт А. Твардовский прочитал стихотворение 21 декабря 1949 года на фестивале в честь Сталина на сцене Большого театра:

Спасибо Вам, что Вы нас привели
Из тьмы глухой туда, где свет и счастье,
Что в трудный час родной земли
Спасли ее от гибельной напасти[14].

В эпоху т. н. «великого перелома» публичная речь приобрела гротескные формы театральной декламации: убежденные сторонники режима получали подтверждение официальной картины мира, а сомневающиеся (среди них, предположительно, был и Твардовский) выполняли необходимый ритуал в целях самозащиты. Сталин искусно режиссировал шоу и играл свою роль, скорее всего, хорошо понимая разную степень убежденности участников. Он был главным агентом в создании экономии дара и главным ее бенефициантом. Он сделал «Правду» вершиной медиа и своим рупором. На ее страницах никто не мог коснуться образа вождя без его санкции.

Роль печати в поддержании системы публичного языка трудно переоценить. Она заполняла пространство, которое в противном случае было бы открыто для плюрализма голосов. Власть системы над умами рядовых граждан, даже если они не участвовали в ее функционировании, была имплицитной, проявляясь в широком использовании ее метафор. Доминантной метафорой советского времени стал «путь» («по пути к коммунизму», «ленинско-сталинским путем»), соответственно поезд наряду с автомобилем также фигурировали в этой конструкции. Каждая метафора содержала образ транспортного средства, идущего по заданной траектории. А. С. Аржиловский, несколько раз бывший под арестом, но продолжавший верить в справедливость советского строя, вполне бессознательно обращался в своем дневнике к официально освященному образу пути, когда с сожалением замечал накануне своего последнего ареста в начале 1938 года: «Жизнь похожа на скорый поезд. Те, кто имеет билет, едут, другие стоят и смотрят на проносящийся мимо состав. У меня был билет и я тоже летел по жизни на этом поезде»[15]. Величайшие русские писатели метафорически представляли жизнь как путь на суд. Б. Пастернак завершил последнее стихотворение романа «Доктор Живаго» словами: «Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетья поплывут из темноты»[16].

К концу 1920-х гг. «путь» превратился в универсальную метафору, объединяющую «малые» метафоры эпохи первой пятилетки[17]. Так, журналисты часто использовали «фронт» и «атаку» для обозначения прогресса на том или ином направлении, а «линию» — для показа «направления», изображая процесс строительства в категориях «пути» (от проекта к проекту) вместо обычных в этих случаях метафор «возведения» и «сооружения». Комментаторы употребляли слово «путь» для того, чтобы сконцентрировать внимание на достижении целей (в особенности темпоральных), являвшихся объектами приказов и директив. Журналисты приуменьшали настоящие трудности и заботы, всецело сосредоточившись на ближайшем будущем, в котором «задачи» и «задания» уже выполнены. Целью было привлечение внимания к прошлому и будущему и снижение интереса к настоящему, как будто самое действие находится впереди или позади, но не в протекающем здесь-и-сейчас времени.

В романе «Золотой теленок», печатавшемся в журнале «30 дней» на протяжении 1931 года, в самый разгар голода, И. Ильф и Е. Петров пародировали лингвистическую театральность советской печати. «Людей, которые не читают газет, надо морально убивать на месте», — заявляет Остап Бендер не читавшему газет фальшивому «сыну лейтенанта Шмидта», когда они садятся в машину, отправляясь в свое знаменитое путешествие[18]. Используя газетную информацию, Бендер умудряется оказаться «лидером» авто-ралли, что приносит призы и славу «победителям» в каждом новом городке по пути следования. Газета служит не только источником информации для этой эскапады, но также дает культурные коды, необходимые для обмана официальных лиц в местах посещения. По прибытии в первый городок, «обогнав» на многие мили настоящих гонщиков, Остап инструктирует своих «коллег» по «забегу» с газетой «Известия» в руках: «Ах, дети, милые дети лейтенанта Шмидта, почему вы не читаете газет? Их нужно читать. Они довольно часто сеют разумное, доброе, вечное»[19]. Читатели наслаждались бендеровскими уловками и его сагой, поскольку сами были исполнителями или зрителями в навязанном им представлении.

При помощи печати Сталин стигматизировал не только индивидуальных политических оппонентов, но и целые социальные группы, «неподходящие» для светлого будущего. Метафоры «пути» и аналогичные метафоры строительства были в этом смысле куда более опасными, чем ленинские метафоры эпохи гражданской войны. Изображение врага по ту сторону баррикад стигматизировало реальных и открытых оппозиционеров; однако конструирование целого мира, наполненного одними энтузиастами, идущими «по пути социалистического строительства», стигматизировало всех, кто даже временно сомневался, и создавало в стране атмосферу поистине параноидальной бдительности. «Путь» и связанные с ним метафоры поддерживали образ «общества созидателей» и энтузиастов, выполняющих «задачи», следующих «генеральной линии» и «двигающихся вперед» по мере выполнения приказов на множестве фронтов. «Путь» предавал забвению и сбрасывал «на свалку истории» всех, кто мешал «продвижению вперед», одновременно придавая чувство общности следовавшим этому пути. «Задачи» подчиняли текущие действия большим целям, снижая, однако, темпоральную и моральную значимость ужасной повседневности. «Стройка» предполагала, что люди являются основным «строительным материалом». Военные метафоры маркировали аутсайдеров как врагов, от которых следует «очистить путь».

Психологический настрой советской печати этого времени создавал ситуацию невозможности существования какого-либо разнообразия, несогласия или нонконформизма. Слова, чаще всего используемые для идентификации врагов в 1930-е гг., «вредитель» и «двурушник», отсылали к образу скрытого, проникнувшего в общество враждебного Другого. В этом контексте часто использовалось также слово «нечисть». Антрополог Мэри Дуглас, занимающаяся африканскими обществами, определила страх заражения социального организма как «последний парадокс» в поиске чистого и совершенного общества[20]. Картина зла, изображаемого в печати эпохи первой пятилетки и 1930-х гг. в целом, зловеще напоминает описанный Дуглас тип общества, из которого зло «должно быть бескомпромиссно исторгнуто»[21].

Эта «гигиеническая» черта политических гонений в СССР делала их схожими с уничтожением нацистами евреев, цыган, гомосексуалистов и др. социальных групп, маркированных как нежелательные и подрывающие целостность доминирующего этноса. Сталин и его адепты включили в политические ритуалы и публичную жизнь подобную же веру в идеальный общественный порядок, предполагающий неизбежное исторжение из общества всех чуждых элементов. Изображение врагов в шутовском виде лишало их «власти» и делало легко побеждаемыми. В атмосфере незащищенности и неуверенности в себе многих новых членов партии было важно преуменьшить силу их воображаемых оппонентов и укрепить их уверенность в собственных силах. Печать запугивала читателей ужасающими образами интервентов во время военной паники 1923 и 1927 гг., когда опасность была минимальной, но осязаемой. Угроза символическому порядку в ходе коллективизации и первой пятилетки и годы после них была куда реальнее, и страх легко читается в самом дискурсе тех лет. С того момента, когда печати было передано управление символическим миром советского общества, она не могла уйти от функции стигматизации официально предписанных врагов.

Театрализованная культура 1930-х, основанная на повторе и проигрывании одних и тех же ролей, была лишена гибкости и потому не могла иметь дело с незнакомыми сюжетами и коллизиями. Это никогда не было более очевидно и никогда не обходилось столь дорого, как в первые дни войны. Читатели отчаянно искали информации и руководства, тогда как журналисты держались за знакомые фразы, совершенно непригодные для описания и анализа происходящего разгрома[22]. Война, в отличие от украинского голода, не могла пройти «не замеченной» в печати, подобно очередному событию в длинном цензорском списке неупоминаемого. В то же время, ее нельзя было расписать заранее, а трагические события на полях сражений давали слишком мало оснований для оптимизма. Редакторы типа Давида Ортенберга из «Красной звезды» и журналисты типа Константина Симонова или Василия Гроссмана были способны подчиниться официальной культуре советской печати в той мере, в которой им удавалось сохранять свою позицию, создавая воодушевляющий военный дискурс. Как им это удавалось, остается настоящим чудом истинного патриотизма, способствовавшего советской победе.

Немецкое вторжение в июне 1941 года разрушило старый сталинский дискурс, так что даже «Правда» открыла свои страницы новым голосам и новым образам солдат, партизан и гражданских лиц. Обсуждение бюрократических задач уступило место новостям с фронта; война навязала свою правду, часто не совместимую с прежним публичным языком и не имевшую ничего общего с помпезным сталинским «строительством коммунизма». Напротив, предвоенный героический пафос приказов вождя оборачивался конфузом, подобно известному первомайскому приказу 1942 года разгромить немцев в течение года. В этих условиях рождался альтернативный нарратив о реальном опыте войны, основанный на совершенно ином образе гражданина и его социальной роли.

Война вторглась в сталинскую вселенную 1930-х гг., и те, кто писал для «Правды» и других центральных советских газет, вынуждены были изменить прежний советский язык с тем, чтобы смотреть в лицо суровой реальности. Вторжение нельзя было отрицать, но само его признание было вызовом укоренившемуся типу репортажа. Однако даже во время войны советская печать не отказалась от своих предвоенных привычек. Так, в течение 1941—1942 гг. газеты умудрялись не упоминать о репрессиях против целых наций (начиная с поволжских немцев), плененных солдатах, оказавшихся в немецком окружении, о так называемых паникерах и т. д. Целые пласты первого года войны были табуизированы. «Правда» вместо того, чтобы посвятить свои репортажи немецкому наступлению, печатала материалы о том, как героически и успешно оно отражается[23]. Редакторы продолжали энергично продвигать сталинский культ и другие знакомые черты прежнего порядка, но неоспоримые факты войны создавали пространство для новых голосов и новых путей осмысления общественного строя, публичной власти и индивида[24].

22 июня 1941 года «Правда» была полна обычных для 1930-х гг. новостей. На следующий день газета сообщила о начале войны набранными не очень крупным шрифтом цитатами из радиообращения Молотова, объявившего, что «наши доблестные армия и флот и смелые соколы советской авиации нанесут сокрушительный удар агрессору» и пообещавшего, что «победа будет за нами». Портрет Сталина заполнял верхний левый угол первой страницы, а текст речи Молотова располагался справа. Указы о мобилизации и общественном порядке публиковались ниже. Остальная часть газеты содержала отчеты о собраниях рабочих, колхозников, интеллигенции с проклятиями немцам и обещаниями помощи фронту.

В этом первом военном номере авторы подтверждали верность установленному порядку: культ вождя и харизматическая легитимация власти, обязательное единство и идея гражданства, основанного на восторженном приятии советских институций. Собрания с угрозами «фашистским мерзавцам» напоминали о предыдущем десятилетии и даже о 1920-х, когда читателей потчевали отчетами о собраниях с призывами граждан к расправе над политическими оппонентами. Только в речи Молотова можно различить новые ноты, какие-то намеки на менее разделяющий, более включающий социальный строй. С падением городов, пленением и гибелью войск, репортеры прекратили упоминать о конкретных боях. К середине июля они избегали упоминания городов, но говорили только о Северо-Западном, Западном и Юго-Западном «направлениях». Перед нами любопытная трансформация метафоры «пути» — метафоры, которая скоро вновь всплывет, но теперь не как «ленинско-сталинский путь» и не как «путь к коммунизму», а как «путь на Берлин». Как бы то ни было, сами социальные цели сдвинулись под ударами немецких захватчиков — от прежних сталинских представлений с энтузиастами и героями к совершенно реальной борьбе большинства граждан за выживание.

Проблема атрибуции поражений и побед была центральной для создания жизнеустойчивого нарратива военного времени. Журналисты не могли приписать разразившуюся у всех на глазах катастрофу Сталину. К нему также

нельзя было апеллировать с призывом спасти Россию. Так, авторы «Правды» балансировали между двумя пониманиями человеческого поведения. В первом случае людей двигали Сталин, партия и государство. Во втором — люди действовали по разным мотивам — от патриотизма до самозащиты, защиты близких и мести. В течение 1941—42 гг., когда решимость властей была поколеблена, баланс сдвинулся с *homo sovieticus*, персонажа предвоенной медиальной пропаганды[25]. В это время те, кто писал для «Красной звезды» (но также и для «Правды», и других центральных газет), создавали образ самостоятельного гражданина с новым чувством ответственности и мотивацией. В этих условиях экономика дара была переформулирована таким образом, что благодарность шла не Сталину, а Красной Армии и рядовым солдатам. Человеческий интерес вызывали истории о носках, связанных не для Сталина, а для конкретных солдат, освобождавших деревни или погибавших, защищая их.

Война породила новый тип репортажа и приток литературных талантов. Писатели, ставшие военными корреспондентами и часто сражавшиеся плечом к плечу с солдатами, вкладывали в то, что они писали, совсем иное содержание, чем сталинские литературные поденщики предвоенного времени. Они были фронтовыми корреспондентами и, как и их герои, имели профессиональный престиж, о котором журналисты 1930-х гг. не могли и мечтать. Когда военные корреспонденты стали писать не о московских вождях, а о солдатах, гражданских лицах и партизанах, несших на своих плечах тяжесть войны, они знали, о чём и для кого пишут. Они персонализировали рассказ о борьбе, привнося в него собственный опыт. Многими репортерами выражалась идея о том, что солдаты сражаются за близких, т. е. реальных, известных им и вполне конкретных людей, а не за абстрактный идеальный «народ». Война возродила понятие «публичного интереса», принеся людям огромное желание знать, что же происходит; она установила новые отношения между фронтовым журналистом и обществом, мало похожие на прежние, столь усердно навязываемые в 1930-е гг.

Поворотный момент в войне, Сталинград, произвел второй серьезный сдвиг в репрезентации советского общества в печати. Когда, казалось, официальный нарратив потерял всякую достоверность в ходе поражений и отчаянных битв 1941—42 гг., последовавшие за Сталинградом победы вдохнули новую жизнь в прежний сталинский ритуал. Поток медалей и публичных жестов наполнил страницы газет этого периода. Так, с большими подробностями печать сообщала о новой офицерской униформе. Эти факты подчеркивали иерархию и утверждали роль государства как источника наград, почестей и статуса. Продвижение сталинского культа (а вождь презентировался в печати со всё большей помпой — как Верховный Главнокомандующий и архитектор Победы) было важной частью мобилизации старой сталинской гвардии. Наконец, восстановлением прежнего порядка стали публикации в «Правде» трафаретных бюрократических отчетов о работе партийных и государственных органов. «Правда» сообщала о победах под фанфары официального патриотизма и постоянных официальных «приказов» Сталина своим генералам и маршалам.

По мнению ряда историков, война укрепила сталинскую власть над советским обществом и культурой[26]. Безусловно, тщательно сконструированный и репрезентированный военный опыт служил стабилизации основных мифов, цементирующих советское общество. И хотя журналистский подход к проблемам патриотизма, гражданственности, мотивации и гуманизма на войне был полностью подчинен сталинской этике, открытие печати чувствам и опыту широкой публики было частью национального возрождения, которому если не полностью, то хотя бы частично Советский Союз был обязан Победой. Гуманистические ценности, вернувшиеся на страницы печати в рассказах о военном опыте, были реальными, и текущий нарратив и контр-нарратив отражали действительные изменения в поведении и психологии людей. Даже восстановление характерных для сталинской культуры паранойи и ксенофобии, открытых угроз и драконовских наказаний не могло полностью стереть память войны, разрушить те пути, которыми шло отражение военного опыта лучшими фронтовыми журналистами.

Сталин умер в то время, когда здание предвоенной публичной культуры было в основном восстановлено, но оставалась неопределенность относительно того, как оно будет украшено, обставлено и населено. Сталинские наследники сохранили оглупляющий язык публичной жизни, внедренный в газеты и официальные тексты, но даже им требовались новые слова для отхода от политической ортодоксии и для «нового мышления». Не имея нового словаря, зажатые старой сталинской риторикой даже в узких собраниях (как показывают, например, протоколы секретного пленума ЦК в июле 1953 года), они обречены были вернуться на прежние пути[27]. Хрущев обрел некоторую гибкость благодаря культурной открытости «оттепели». Спустя десятилетия Горбачев продвинулся еще дальше по этому пути; но в эпоху, когда советский общественный строй и экономика продемонстрировали свою нежизнеспособность, культурные и журналистские инновации оказались практически нерелевантными. Можно, следовательно, утверждать, что хотя в трех основных исторических точках (война, смерть Сталина и приход к власти Горбачева) дискурсивные конвенции советской печати менялись с тем, чтобы стимулировать развитие советского общества, они каждый раз оказывались недостаточными для того, чтобы удержаться или иметь продолжительный эффект. Так что еще в конце 1985 года советская печать продолжала помещать на первых страницах отчеты о растущих удоях молока и доярках, стремящихся к росту молочного производства.

Публичные комментарии к социально значимым событиям являются неотъемлемой частью всех индустриальных обществ, без них вообще невозможно представить себе современную жизнь. Начиная с эпохи Просвещения в Европе XVIII века, печать не только занималась публичным комментированием политической и социальной жизни, но и вела диалог между правительством и обществом. Она превратилась в инструмент коллективного морального суждения, что и предполагается понятием «общественное мнение»[28]. Эти функции часто ассоциируются с самим понятием гражданского общества, отличного от государства, а также с понятием «публичной сферы», в которой различные участники свободно обсуждают важные для всех проблемы без

диктата какого-то одного голоса, включая государство[29]. Печатное слово придало вес такому внеправительственному дискурсу на общезначимые темы, его самосознанию и саморепрезентации. Публичные комментарии в печати стали способом выработки совместной повестки дня для общества и правительства, для осмысления критических решений и формирования национальной идентичности. Разнообразие голосов в печати продолжает служить настоящим резервуаром политической культуры и общезначимой информации.

Дореволюционная Россия была в этом смысле отсталой, но ее печать, несмотря на царскую цензуру, достигла всё же определенного уровня репрезентативности[30]. Советская же печать и печать стран Восточного блока, находясь в привилегированном положении, культивировала монополистический дискурс, не чувствительный к изменяющимся социальным условиям. Таким образом, советский политический класс предохранял себя и других от критического видения окружающего мира. В последние годы брежневского руководства было невозможно публичное обсуждение катастрофического состояния окружающей среды, огромных экономических затрат и неэффективности экономики в целом, растущей коррупции, чудовищной войны в Афганистане. Страна жила в ситуации отсутствия гражданского дискурса, в котором социальные проблемы могли бы быть артикулированы. В результате неосуществимой стала социальная саморефлексия, а проектируемый образ общества не мог быть приспособлен к реальности, вследствие чего он в конечном счете и распался. Так что именно отсутствием гражданского дискурса в конце концов может быть объяснен столь неожиданный крах системы, не оставившей после себя никаких серьезных нарождающихся альтернатив. К концу коммунистического правления не только не возникло никакой серьезной оппозиции, способной выступить с позитивной программой возрождения, но нельзя было и рассчитывать на социальный ответ на какую бы то ни было, даже потенциальную альтернативу.

Перевод с английского Е. Купсан

---

[1] *И. Ильф, Е. Петров*. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1961. С. 44.

[2] Этот анекдот воспроизводится, в частности, в кн.: *И. Шитс*. Дневник «Великого Перелома» (Март 1928 — Август 1931). Париж, 1991. С. 107.

[3] Многие авторы описывали смятение среди политических руководителей как высшего, так и среднего звена, завершившееся знаменитым сталинским «Головокружением от успехов» (2 марта 1930 г.). См., напр.: *Л. Белади, Т. Краус*. Сталин. М., 1990. С. 161—163.

[4] *M. Bakhtin*. The Dialogic Imagination / Michael Holquist (Ed.). Austin, Texas, 1981. P. 343—348.

[5] О голосах в газете см.: *M. Schudson*. Discovering the News. New York, 1978; Reading the News / R. Manoff, M. Schudson (ed.). New York, 1986.

[6] О сложности чтения советской печати см.: *V. Shlapentokh*. Two Levels of Opinion: The Soviet Case // Public Opinion Quarterly. № 49/4 (Winter 1985). P. 443—459.

[7] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 279.

[8] Правда. 14 мая 1941.

[9] Эти и другие утверждения относительно количественного баланса материалов в печати основаны в основном на анализе распределения площади и количества материалов в военных номерах. См.: *J. Brooks*. Thank You, Comrade Stalin: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. Princeton, 2000. P. 291.

[10] Эта атрибуция бюрократии появляется в 64% проанализированных статей (между июнем 1940 и маем 1941 гг.), занявших 72% газетной площади, посвященной хозяйственным проблемам.

[11] *J. Brooks*. Revolutionary Lives: Public Identities in Pravda during the 1920s // New Directions in Soviet History / S. White (ed.). Cambridge, Mass., 1991.

[12] См. плакат «Спасибо родному Сталину!», воспроизведенный с почтовой открытки 1939 г. Н. Ватолиной: *М. Чапкина*. Художественная открытка: к столетию открытки в России. М., 1993. С. 229 (№ 377).

[13] О роли Сталина в создании собственного культа см.: *J. Brooks*. Thank You, Comrade Stalin. P. 61-70.

[14] Правда. 22 декабря 1949 г.

[15] Цит. по: Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s / V. Garros, N. Korenevskaya, T. Lahusen (Ed.). New York, 1995. P. 139.

[16] *Б. Пастернак*. Доктор Живаго. М., 1990. С. 408.

[17] См.: *G. Lakoff, M. Johnson*. Metaphors We Live By. Chicago, 1980. P. 14—24. «Путь» появляется в 27 из 169 различных передовиц с 1928 по 1932 гг.

[18] *И. Ильф, Е. Петров*. Указ. соч. С. 44.

[19] Там же. С. 69.

[20] См.: *M. Douglas*. Purity and danger: Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. London, 1994. P. 163.

[21] Там же. P. 172.

[22] См.: *J. Brooks*. Thank You, Comrade Stalin. P. 159—194.

[23] Во время войны «Правду» редактировал член ЦК П. Н. Поспелов; другой член ЦК, Е. М. Ярославский, входил в состав редколлегии. См.: История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1970. С. 411.

[24] Легитимация путем отсылки к Сталину характерна приблизительно для четверти проанализированных предвоенных статей с июня 1940 по июнь 1941 гг.; для пятой части за период войны — 28% в 1943 году, но лишь 16% в 1940—41 гг.

[25] Этот термин родился в 1990-е гг. Процент статей с атрибуцией успехов государственным органам упал с 64% в проанализированных статьях за июнь 1940 — май 1941 гг. до 16% за период с июня 1941 по декабрь 1942 гг. Однако в 1943—45 гг. этот показатель возрос до 54%. По отведенной газетной площади статьи этого типа сократились с 72 до 8% за тот же первый период войны, но вырос до 43% в 1943 году и до 50% в 1944—45 гг.

[26] *Д. Волкогонов*. Триумф и трагедия. И. В. Сталин. Кн. 2. Ч. 1. М., 1989. С. 174—75; *J. Barber, M. Harrison*. The Soviet Home Front. Cambridge, 1991. P. 208.

[27] The Beria Affair: The Secret Transcripts of the Meetings Signaling the End of Stalinism / D. M. Stickle (ed.). New York, 1992; Дело Берия. Пленум ЦК КПСС. Июль 1953 г. Стенографический отчет // Известия ЦК КПСС. 1991. № 1. С. 139—214; № 2. С. 141—208.

[28] См.: *R. Koselleck*. Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society. Cambridge, Mass. 1988.

[29] См.: *J. Habermas*. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, Mass., 1989.

[30] См.: *J. Brooks*. When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature. 1861—1917. Evanston, 2003; *L. McReynolds*. The News Under Russia's Old Regime. Princeton, 1991.

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

ЛЕГКО НА СЕРДЦЕ, ИЛИ KRAFT DURCH FREUDE[1]

Смотреть, глядеть, видеть!

...На самом деле логоцентристская эра (в передаче новостей, во всяком случае) пошла на убыль задолго до наступления эпохи, которую мы теперь называем «аудиовизуальной». С момента, когда Дагер и Ньепс обнаружили воздействие светового луча на серебро, человечество, еще не отдавая себе в этом отчета, предпочло изображение тексту. Приоритет принадлежал газете, но иллюстрированные журналы, по авторитетному мнению Ж.-Л. Серван-Шрайбера, заполнили две прорехи в газетной циркуляции. Их новости, не рассчитанные на срочность, могли зато в багаже коммивояжера достичь «глубинки»; и, главное, они могли осуществить рекламу «на общенациональном уровне» («national advertising coverage»)[2].

Illustrierte тех времен, когда передача новостей на расстояние переживала младенчество, фактически исполняли роль будущего малого экрана и были его прямыми предшественниками. Они доставляли зримые новости на дом и делали их частью семейного и общественного обихода.

Наша тема — сравнение двух журналов: советского «Огонька» и немецкого «Berliner Illustrirte Zeitung»[3] тридцатых годов на уровне тематическом. Это не единственный и, увы, даже не самый интересный, но исходный уровень.

Советско-германские параллели этого времени менее всего спекулятивны или поверхностны. Им посвящена существенная часть новейшей обзорной работы немецкого историка Д. Шмихен-Аккерманна «Диктатуры в сравнении»[4]. С другой стороны, российский социолог и демограф А. Вишневский в своей принципиальной и фундированной монографии «Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР» замечает: «И географически, и исторически Россия была ближе к Германии, чем другие страны мира, постепенно втягивающиеся в модернизацию [...] в частности, в сходстве видения идеального будущего. Оно было не одинаковым, а именно сходным [...]. Модернизация не осознавалась здесь во всей ее сложности, как многосторонняя и глубинная перестройка всего социального тела, а становилась чуть ли не синонимом одного лишь промышленно-технического прогресса, который можно сочетать с сохранением социальной архаики»[5]. Многосторонний анализ — социальный, экономический, демографический — приводит Вишневского к выводу о «догоняющем» типе развития обеих стран восточного региона Европы с общим по отношению к «Западу» комплексом. И социалистическая утопия советского образца, и германская образца национал-социалистического перестают в этом свете быть выпадениями из истории, как это иногда кажется,

но становятся одним из закономерных ее этапов. Полярность лозунгов оказывается менее существенной составляющей, нежели практика тоталитарных режимов.

На самом деле, 1920—30-е гг. были временем достаточно широкого тоталитарного (по Х. Арендт) эксперимента или, по другой терминологии, «современных диктатур»[6]. Именно на этом фоне довелось России совершить в ушедшем столетии свой «большой скачок» в самой консервативной, нерациональной и мучительной из форм. Пик пришелся на 1930-е гг. Отложившись в памяти броской эмблематикой и терминологией, они всё еще остаются сфинксом: между символикой, статистикой и соцреализмом простирается terra incognita повседневности. Разумеется, иллюстрированный журнал предлагает ее в форме достаточно идеологизированной — на «буржуазный» или на социалистический лад. Всё же текучая материя быта никогда не может быть формализована до конца, а фотография, помимо вербального смысла, часто имеет латентное содержание, и подчас время служит проявителем не хуже химикатов. Именно здесь открывается возможность для того «эмпирического сравнения диктатур», о котором говорит Шмихен-Аккерманн[7].

Массовость еженедельников, их заведомая «досуговость», чтобы не сказать «развлекательность», делает их, по сравнению с ежедневной газетой, менее политизированными, более «обывательскими». Эволюция обоих изданий была весьма различна.

Первый номер «О» вышел в декабре 1899 года как приложение к либеральной газете «Петербургские ведомости» (изд. С. Проппер). В революционном 1917 году издание популярного еженедельника прекратилось. В 1923 году он был возобновлен по инициативе Михаила Кольцова, который и стал главным редактором советской версии «О». На рубеже 1930-х гг. журнал издавался на плохой газетной бумаге, но еще нес на себе ожоги авангарда. Фотографы «О» с большей или меньшей отвагой прошли через горнило дерзких новаций Родченко. Их массовая продукция держит уровень. По мере наступления «имперскости» фотография журнала успокоится, сделается менее «документальной», более репрезентативной, верстка — менее монтажной. Журнал приобретет зримые черты соцреализма.

BIZ был основан в 1890 году в рамках крупнейшего издательского дома Ullstein — наступала эпоха массового читателя. На исходе веймарских времен это был образцовый буржуазно-либеральный журнал на хорошей бумаге, в отличной полиграфии. Его жанровая фотография была традиционнее огоньковской. Широко представлено американское репортажное фото. В памятном 1934 году Улльштейны принуждены будут уступить свой семейный концерн НСДАП и отправиться в эмиграцию. Наступление нацизма, в свою очередь, переоденет BIZ в тематику и стилистику a la Лени Рифеншталь.

Со временем структура и характер обоих журналов сближаются. «Агитация за счастье» правит бал. Символическими служат те же темы (авиация, Арктика). А в некоторых пунктах (например, Парижская выставка 1937 года) случается прямое пересечение. При этом оба издания не лишены соревновательности: любимый враг держится в окуляре.

БУРЖУАЗНЫЙ И АНТИБУРЖУАЗНЫЙ ЖУРНАЛ

1930 год был одинаково рубежным для СССР и Германии. После краха Нью-йоркской биржи (29 октября 1929 года) началась Великая депрессия, особенно страшная для Веймарской республики, отягощенной последствиями Версальского мира. 14 сентября 1930 года национал-социалисты одержат свою первую победу на выборах в Рейхстаг.

В СССР завершится, в основном и главном, вторая, сталинская революция (коллективизация), начнутся сталинские пятилетки и урбанизация: исход деревни в город. Это будет цайт-бомба, но последствия ее пока неразличимы — кажется, что индустриализация сможет в кратчайшие сроки изменить страну.

Понятно, что оба журнала стоят в это время перед разными задачами и разной аудиторией.

BIZ был журналом развлекательным и, сколько мог, на социальные потрясения закрывал глаза. Минимум политики: Гитлер попал в кадр только однажды, как свидетель на процессе (1929. № 25. С. 1146)[8]. Звезды спорта, кино и проч. (Макс Шмелинг, Марлен Дитрих, высадившаяся в Голливуде, Чарльз Линдберг), торжества и свадьбы Величеств, в том числе самых экзотических. Сенсация — вечный двигатель СМИ, хотя она еще остается функцией сюжета по преимуществу. Еще не создана сенсационная верстка послевоенных журналов, фотография еще тщится успокоить читателя.

Оба журнала населяют разные люди. BIZ — журнал о городе и для города. Классово-выдержанная массовка «О» пока деревенская по преимуществу: на страницах журнала предстает лицо крестьянской страны в момент ее исхода в город.

«О» на рубеже десятилетия куда менее развлекателен. Он не стесняется своей агитпроповской функции, и его конек — «жизнь врасплох». Удельный вес фотографии в нём выше, а верстка монтажнее, чем в немецком. Он пока старается, по словам Маяковского, жизнь «переделать», а не «воспевать».

Идеолог и ментор революционной фотографии Родченко связывал разрушение старой фотографии с разрушением старого мира, а новую — с борьбой «за фотографический язык для показа советской темы», с поиском тех точек, с каких мы «еще не привыкли видеть»[9]. Он был внимателен к почерку каждого из репортеров, перебарывал инерцию одних, учил других. Уже сам Родченко был объявлен формалистом, но еще заметна на страницах «О» его «агитация за факты, [...] за репортаж». Мощный сдвиг, спровоцированный им, помогает сделать видимым сдвиг, переживаемый страной.

Знаменитая фотография: — «Едут строить Москву». Крестьяне-«отходники», которым завтра придется стать индустриальными рабочими, принять в свои руки новейшие технологии, импортированные с Запада, только что сошли с поезда. Они еще не сняли лапти, везут из дому пилы — всё свое «индустриальное» прошлое. Подпись императивна: «Одним из “узких” мест [...] является обеспечение [...] квалифицированной рабочей силой [...] Промышленное строительство может и должно быть в полной мере обеспечено рабочей силой» (1930. № 11. С.7). Едва ли какая статистика может доходчи-

вее объяснить, в сколь «узкое» место упрется «громадье планов». Слово «квалифицированной» приходит в наглядное и кричащее противоречие с фото. Пятилетка, забывшая учесть «человеческий фактор», на страницах «О» становится очередной гражданской войной. «С ФРОНТА ПЯТИЛЕТКИ. Оперативная сводка». Проходная Электрозавода эффектно оформлена в виде танка с пушкой. «Рабкоры обнаружили в трансформаторном бесплановость, разгильдяйство и вредительство» (1930. № 26. С. 3). Дефицитный сварщик вместо проявления энтузиазма хотел, чтобы больше платили, и был с позором изгнан. На «Красном путиловце» «прорыв» (одно из любимых слов эпохи), «оппортунистическое руководство». «В ряд стоят американские "барносы". Они молчат, ибо нет умелой руки, которая пустила бы их в ход. Нет хозяйского глаза, который предостерег бы их от бесконечных поломок. "Только обучим рабочего — он и летит на другой завод, где больше платят" [...]. В бой на ликвидацию прорыва!» (1930. № 28. С. 8.) При этом люди часами стоят «в хвостах» в буфете, а «на фронте продовольствия» и «на волне общественности» родилась «новая форма рабочего снабжения» — «закрытые распределители продуктов питания» (1930. № 30. С. 3). На фото распределителя можно разглядеть плакатик, призывающий продавца и покупателя к взаимной вежливости.

Просматривая комплекты журнала, ставшего всесоюзной стенгазетой, можно шаг за шагом проследить, как во встречном движении «верхов» и «низов» вместо цивилизации рождается модель «мобилизационной» советской экономики с ее доминантами — «распределения» вместо торговли и поиском «вредителей» или «врагов народа» вместо заботы о квалификации рабочих. Журнал публикует эффектный, на две полосы, фотомонтаж процесса «Промпартии»: «Пролетариат советской страны судит контрреволюционеров»; выступление Государственного обвинителя Крыленко (сверхкрупно), чтение приговора бессменным прокурором Вышинским (крупно) и непременные многоголовые общие планы митингов трудящихся (1930. № 35. С. 8—9). Ещё влиятельный в это время «международный отдел» показывает огромный митинг безработных в цирке Буша в Берлине, шупо, оцепивших кинотеатр с нежелательным фильмом Ремарка — свидетельства «классовой борьбы» (1930. № 36. С. 11).

BIZ глядит на восточного соседа со смешанным чувством ожидания и опасения. В объектив попадает разное — огромный новый дом в Харькове (брат Дома на набережной в Москве) и разрушение Храма Христа Спасителя (1930. № 5. С.166; № 7. С. 244), быт колонии общего режима и ленинский монумент из фильма Пудовкина. Среди европейских красавиц представлена русская, — спортивная и стриженая. Иногда «цитируется» фотография из «О»: «Чистка в совaппарате ВСНХ. Рабочий класс проверяет», демонстрирующая праведную «пролетарскую бдительность» (1930. № 8. С. 6), получает в BIZ новую подпись — «Лицо господствующего класса» (1930. № 16. С. 666). И тогда на первый план выступает латентный смысл того же фото: пугающая, почти монументальная брутальность.

Больше всего разводила оба издания реклама. Это может показаться частностью, но по Серван-Шрайберу, вечно проблематичная и предосудительная связь Illustrirte с рекламой носит не прикладной (источник финансирования), а системный характер. Само происхождение подобного типа издания он относит к «мичуринскому» скрещиванию рассылаемых почтой каталогов готового платья и беллетристических сериалов[10]. Развлечение и торговля — координаты жанра.

В буржуазном BIZ этот генотип проявлен в полном объеме. Реклама и романы с продолжением и рисоваными иллюстрациями составляют его несущую конструкцию. Репортажная фотография (часто американская) не то чтобы гостья, но пока еще и не хозяйка на его страницах. В «О» может показаться удивительным само присутствие рекламы. На исходе НЭПа она служит подспорьем, но не источником финансирования: в условиях дефицита и распределения ей мало что приходится рекламировать. Свободная торговля товарами или услугами всё больше уходит на теневую сторону.

К прочим дефицитам относится дефицит места. Реклама «О» невелика по объему и ассортименту, убориста, не располагает фотографией. Можно предложить в духе наших дней фрейдообразную версию о том, что в рекламу вытесняются — после короткого всплеска дискуссий о «свободной любви» — ставшие табу квази-эротические предметы, вроде средств от импотенции и облысения, какие-то английские кровати, жемчуг для дам, советская парфюмерия ТЭЖЕ (последняя, впрочем, скорее всего, функция энергии Жемчужиной, супруги Молотова и руководительницы ТЭЖЕ). Можно предложить версию социальную. В обществе, сдвинутом со всех опор, маниакальной становится реклама всяческих «самоучителей» (вспомним пьесу Эрдмана «Самоубийца»), как, впрочем, и вообще печатных изданий, иногда замечательно интересных, вроде уникальной библиотеки мемуаров, издаваемой Обществом политкаторжан (традиционный логоцентризм культуры в малограмотной стране). Однако никакого целостного образа — ни лысеющего импотента, читателя мемуаров, ни угреватого юнца, читателя приключенческих журналов, ни пудрящейся нэпманши — эта реклама не предлагает. Она лишь «выживает» на периферии коллективного образа крестьянской страны, рванувшейся к модернизации.

Напротив, BIZ предлагает образ читателя и, в особенности, читательницы во всех его материальных слагаемых, начиная от корсета Felina и кончая мотоциклом DKW. Ей предлагают часы Alpina, обувь от Hess, Tack, Domdorf, платье Bleyle, чулки Elbeo, мыло Palmolive, пудру Coty. Среди кремов лидируют Mouson, Nivea. Ponds рекламируют Ольга Чехова, Марлен Дитрих, Лени Рифеншталь. Не забыть супы Knorr и прочая, и прочая. Таким образом, в немецком журнале женщина выступает как «сексуальный объект», как теперь говорят, и в ореоле индустрии «дамского счастья», составляющей немаловажную отрасль в любой развитой стране — как домашняя хозяйка.

В советском издании предмет женских мечтаний вовсе не конкурс красоты, а трактор — культовый предмет ранних 1930-х. Женское равноправие

занимало одну из верхних строчек в «списке благодеяний» советской власти, и женщина реализовала этот принцип в самых тяжелых «мужских» профессиях: на страницах «О» женщина выступает в качестве «трудовой единицы» (Коллонтай), причем трудом в СССР называлась работа физическая по преимуществу.

Между тем, не столько полураздетые фотомодели в полукорсетах маркируют степень разрыва в образе жизни, сколько рядовая рисованная реклама пылесоса Siemens — маленькие картинки (наподобие клейм на иконах) представляют почти весь набор бытовых приборов, которыми мы пользуемся по сей день. В «О» еще только через десять лет предметом — даже не рекламы, а обсуждения — станут веник и чайник, а новинкой — медленный керогаз. Это означает, что в пору диктатуры Германия вступит развитой индустриальной страной с европейским уровнем жизни, тогда как в СССР еще только начинается урбанизация, а быт и вообще предполагается обобществленным: Магнитогорск «проектируется на основе полного обобществления культурно-просветительной и бытовой жизни всех трудящихся»[11].

Массовый журнал, даже буржуазный, не мог игнорировать наступившую депрессию. К 1932 году на страницах BIZ появятся женщины, озабоченные уже не корсетом Felina, а тарелкой супа, целые лагеря-времянки и стойбища велосипедов безработных перед биржей труда — прототипы «пролетфильмов» Ютци и Брехта-Дудова (1932. № 3. С. 61; № 4. С. 89; № 23. С. 757). Безработные создадут отряды добровольной трудовой повинности (1932. № 14. С. 411) — Третий рейх не выдумает ее, а позаимствует из практики, как большевики — закрытые распределители. Политика ворвется на страницы уже не в респектабельном обличье конференций или вояжей престарелого Гинденбурга, а в массовках избирательных кампаний. Роль монтажера возьмет на себя история: на полосе встык встанут пролетмитинг с Тельманом и марш наци с Гитлером (1932. № 10. С. 270—273). Это будет апогей и эпилог буржуазной объективности. Рузвельт (в Америке тоже идет бурная избирательная кампания) снимается в кругу семьи.

Восточный сосед также остается в окуляре, тем более что СССР — единственная страна, избежавшая кризиса. Сталин, молодой и пока мало понятный, согласился позировать в Кремле немецкому репортеру (1932. № 19. С. 595). Среди других высокопоставленных жен — портрет Аллилуевой. Обе фотографии в России были неизвестны.

1932 год в «О» проходит под девизом «Всё своими руками, из своих материалов, своими машинами» — «социализм в одной стране» готовится к режиму автаркии. Журнал заполняется «портретами» вещей (будет издано даже специальное приложение под тем же заголовком). Здесь можно найти мелочи, вроде скрепок и кнопок, предметы быта — фотоаппараты и часы, патефоны и телефоны, но преобладает «тяжелая промышленность» — печатный станок «Пионер-1», тракторы и генераторы, локомотивы и самолеты. Вишневский напишет по этому поводу: «Центральным звеном модернизаторской стратегии большевиков было ускоренное превращение страны из аграрной в индустриальную [...]. Так был задан ритм перекачивания ресурсов от потребления к накоплению [...]. Массовый потребитель в СССР ока-

зался отстранен от участия в формировании макроэкономических пропорций, а это привело к подавлению обратных связей в экономической системе»[12]. Спускаясь с макроэкономического уровня на уровень массового журнала, надо сказать, что между самой пошлой рекламой и выставкой достижений было такое же различие, как между понятиями «торговля» и «снабжение». Не говоря об ассортименте того же Siemens, дефицитный быт «коммуналки» способствовал сохранению крепостной ментальности не меньше, чем идеология. Переживая кризисы урбанизации, новый горожанин не получил главного — личной независимости.

В 1932 году победу на выборах в США одержал Рузвельт и его New Deal. В 1933-м победу на выборах в Германии — при явном попустительстве Коминтерна — одержал Гитлер. Массовый журнал, некогда либеральный, в руках новых хозяев на глазах переодевается в форму и «орабочивается». Среди портретов фюрера, всяческих знаков различия и эмблем — рисованные первомайские постеры: горделивый арийский рабочий, а также рабочий и капиталист, вдвоем держащие немецкую экономику (1934. № 17. С. 579; № 12. С. 375) — символ нового корпоративного государства. Военной пропаганде пока уделяется место лишь в рекламе сигарет Trommler и Oberst с соответствующими картинками.

Меж тем, Россия в «О» постепенно утрачивает свое крестьянское лицо. Рядом с тракторами и индустриальными фото в 1933 году появляются юные музыканты-лауреаты (среди них будущий великий пианист Э. Гилельс), залы Библиотеки им. Ленина, Парк культуры и отдыха. «Культ личности» Сталина, начавшись два года назад, становится таким же привычным, как и культ Гитлера на страницах BIZ...

ДУЭЛЬ ДИКТАТУР

Разумеется, невозможно в небольшой статье обозреть весь корпус тем — нарастание антисемитской пропаганды, милитаризации, а затем и европейской экспансии в немецком журнале; возгонку идеологии «осажденного лагеря», пропаганду достижений «социализма в одной стране» — в советском. Мы остановимся на отдельных значимых годах (1937, 1939, 1941) и на отдельных значимых темах.

К этому времени «О» стал респектабельнее, бумага получше, зато монтажность и острая документальность фотографии пошли на убыль; пафос репортажа со строительной площадки и задор всесоюзной стенгазеты тоже. От крестьянской массовидности журнал продвинулся в сторону советской — впрочем, простодушной — «буржуазности». Взамен былого боевитого интернационализма он обратил свое внимание на «национальную по форме», хотя и «социалистическую по содержанию» культуру и жизнь собственных республик.

BIZ, со своей стороны, несколько похудел за счет рекламы, сдал в архив буржуазную объективность, нацифицировался, сохранив рабоче-крестьянскую риторику лишь для юбилейных дат. Впрочем, успехи четырехлетнего пла-

на — vis-a-vis пятилеток — перспективны. Дефицит заставил Германию развить отрасль «эрзацев» (химию), которые в наше время составят основу промышленности.

Если советский журнал культивирует «дружбу народов», то нацистский — дружбу вождей народов. Парадная партийность или партийная парадность становится доминантой его сюжетов и стиля. Пышный визит дуче в Германию (потеряв статус «первого», он пока еще сохраняет положение «равного»). Репортаж о каудильо — в глубине кадра отчетливо виден портрет фюрера. Сталин примет к сведению щеголеватую мундирность и введет ее в СССР после войны. Пока ему импонирует image, афористически сформулированный для внешнего мира Барбюсом: с лицом рабочего, с головой ученого, в одежде простого солдата.

Меж тем как советское издание всё больше замыкается в границах «шестой части света», немецкое (коммерческое, как-никак) старается удовлетворить всемирное любопытство своего покупателя, не пренебрегая по-прежнему ни экзотикой дальних стран, ни светской жизнью, вроде коронации английского наследника, ни курьезами мировой моды, ни репортажным американским фото. В этом смысле он старается сохранить свой развлекательный потенциал и европейский трэн. Голливуда в нём едва ли не больше, чем УФА.

Удельный вес фотографии в BIZ увеличивается, «О» же охотнее, чем прежде, допускает графику. Но из-под спуда нацистского четырехлетнего юбилея, так же, как многостраничных коллажей «О», воспевающих двадцатилетие революции, всё громче звучит военная тема. Встречная эволюция чем-то напоминает сказку Киплинга «The beginning of the armadillos».

Разумеется, самая «симметричная» тема обоих изданий — вождь, точнее, вожди и народ. «Культ» в обоих режимах к этому времени перестает быть переносным и формирует тип «политической религии»[13].

Небольшая заметка в «О» по не первостепенному поводу состоит преимущественно из эпитетов в превосходной степени: «20 декабря в Большом Кремлевском дворце, в присутствии *великого* вождя народов т. Сталина и его *славных* соратников открылось Всесоюзное совещание жен командного ... состава РККА, в зале, где *лучшие* представители [...] народа утверждали *великую* сталинскую конституцию, собрались *боевые* подруги [...] *передовые* женщины нашей *славной* КА. В выступлениях [...] вырисовывается *замечательный* облик женщин, *безгранично* любящих свою страну, умеющих сочетать заботу о семье с *большой* общественной работой, готовых в *любую* минуту встать рядом со своими мужьями на защиту» СССР (1937. № 1. С. 4. Курсив мой. — *М. Т.*).

В BIZ, посвященном юбилею, в фото и текстах прославлен вождь во всех его мыслимых ипостасях. «Фолькстканцлер облагородил немецкий труд. Друг молодежи обеспечил Германии будущее. Ефрейтор мировой войны создал оборону Германии. Человек из народа основал немецкое народное единство. Творец немецкого Рейха создает облик Германии. Боец мировой войны побеждает нужду. Внук крестьянина спасает от голода». (1937. № 4. С. 98—101). Это напоминает Сталина, друга детей, ученого и т. д. Обращает, однако, на себя внимание преобладание эпитета «deutsch». Если прибавить к этому

бравурный комментарий к фото дуче — «Сын кузнеца кует империализм» (1937. № 37. С. 1347), то архетип народного вождя — земного бога — можно считать сложившимся.

На фоне этого архетипического сходства в фоторепрезентации обоих вождей заметны различия как исторического, так и личностного характера.

Фигура фюрера занимает существенную долю визуального ряда BIZ. Гитлер много и охотно позирует фотографам — среди рабочих, среди пимфов, на фоне военных и партийных парадов и шествий, но не дозирует и репортажную съемку — произносит ли он очередную речь, посещает ли художественную выставку, встречает ли дуче. Так же, впрочем, как не пренебрегает кино — он постоянный и ведущий персонаж национальных mass-media.

Напротив, «великий Сталин», постоянно присутствующий в словесном ряде «О», достаточно скупо представлен в иконографии — чаще официальным портретом или общим планом на мавзолее. Репортажные фото (к примеру, на том же совещании жен РККА) — строго дозированы. То же можно отнести к киносъемкам.

Здесь возможно наметить несколько уровней причинности. Вероятно, Сталин, низкорослый и рябой, был менее упоен своей внешностью и ораторским искусством, чем Гитлер. Гитлер, «барабанщик революции», был предтечей телевизионных карьер — тем, что сегодня называется «публичный политик». Недаром он брал уроки декламации и отрабатывал позы перед зеркалом. Зная цену «образа», он был старательным имиджмейкером.

Сталин недаром называл себя «бюрократом» и выбрал роль «серого кардинала» Политбюро, предпочитая, чтобы ранг «вождя народов» адресовали ему другие.

Это отчасти объясняется исторически: Гитлер был основоположником, Сталин — инкарнацией Ленина, культ которого всегда держал в форме, даже фактически выместив его собою. Гитлер апеллировал к своим крестьянским «корням», но кто бы посмел в 1937-м написать о Сталине «сын грузинского сапожника»? Он вел свое происхождение прямо от Ильича и был «Ленин сегодня». Хотя архетип «юности вождя» в изображении художников для обоих общий.

Разумеется, многое зависело от характера (Хрущев, например, станет публичным политиком соцлагеря). Но на глубинных уровнях это связано с местной ментальностью, ощущение которой входит в профессию «вождя». Всё же Германия была развитой европейской страной, в то время как Россия, даже в модернизационном рывке, не вышла из патриархальности. Подобно Великому инквизитору Достоевского, Сталин предпочитал публичной политике чудо, тайну и авторитет (чем, кстати, отличался от Троцкого), а образу национального мессии — образ «отца народов». Не говоря уже о логоцентризме русской культуры: образ Сталина был куда более словесный, окруженный облаком постоянных эпитетов. Так что при всей симметрии «культов» их оформление на страницах Illustrirte было неодинаковым.

Симметричную симметрию, даже больше, чем тема молодости (она ассоциируется со словом «сталь» в «Mein Kampf» и в названии самого популярного романа «Как закалялась сталь»), представляет тема детства. Пионеры в

«О» и пимфы в BIZ в одинаковых галстуках (разница цвета неразличима на черно-белом фото) осуществляют свое «счастливое детство»: фехтуют, сидят перед географической картой («Ученики Адольфа Гитлера» — 1937. № 32. С. 1172—73), московские школьники строят авиамодели, собирают радиоприемники; опыты в электролаборатории вызывают к жизни светящийся силуэт Сталина («Центральная детская техническая станция» — 1937. № 8. С. 14—15). Но и в рамках того идеологического мифа, который они иллюстрируют, ребята извлекают непосредственное удовольствие из возможностей, предоставляемых диктатурами своей «смене». За рамкой картинки остаются еврейские дети, дети «врагов народа» и вся та организованная травля, «минутки ненависти», в которых оба режима так же зеркальны.

Тема «героя» и тесно с ней связанная тема «врага» при структурном сходстве тоже обнаруживают существенную разницу.

Напомним, что в СССР 1937 год был пиком объявленного «большого террора». На страницах прессы, однако, он отразился более косвенно и опосредованно, чем это было на пороге 30-х, когда процессы «вредителей» еще иллюстрировались репортажно. Знаменитые процессы 37-го года с их знаменитыми обвиняемыми в кадр массового журнала вообще не попадают (хотя снимаются на пленку, как и суд над участниками покушения на Гитлера). Быть может, считается, что лица бывших вождей новой информации не несут или, напротив, дают избыточную информацию, способны вызвать ненужные чувства. Между тем, вербальный ряд («Враг пойман с поличным» — 1937. № 4. С. 1) предлагал самую абсурдную информацию (например, переговоры Радека и Сокольникова с Гессом по заданию Троцкого и обещание отдать Украину Германии, а Приморье — Японии; или подготовка Пятаковым терактов против Сталина). Но важно даже не это, а сама риторика ненависти, элиминирующая всякое содержание: «Торговцы родиной и народной кровью, убийцы и душители рабочих, шпионы и диверсанты, троцкистские изверги дошли в своих черных предательских замыслах и действиях до такой низости, какой еще не знала история». Все эти бездоказательные инвективы подкреплялись совершенно произвольным фото: «Рабочие краснознаменного листопрокатного цеха завода “Серп и Молот” голосуют за расстрел подлых бандитов-террористов» (1937. № 4. Задняя сторона обложки). Фотография демонстрирует лес рук. Хмурые лица на первом плане лишены даже той эмоциональной интенсивности, которая делала сюжет «чистки» 1930 года шире непосредственного содержания кадра. Зато № 34 открывается богатырским портретом наркома Ежова (как известно, малорослого) и «Сказанием о батыре Ежове» акына Джамбула.

Стереотип освещения процессов был, таким образом, отработан. Но рационализация его не покрывает того более глубокого смысла, который имела визуальная «фигура умолчания». Оно связано скорее всего с соотношением изображения и слова в советской культуре.

Известно, что в СССР практиковалась оруэлловская текущая переписка истории, сопровождаемая постоянным изъятием изображений «врагов народа». Даже в моей либеральной школе № 10 имени Фритьофа Нансена нам вменялось заклеить в учебнике истории портрет легендарного маршала Блюхе-

ра (совсем недавно, кстати, возглавлявшего трибунал по делу «военного руководства»). То же самое относилось к внешнему врагу. Портреты Гитлера служили лишь моделью для бессменных карикатуристов — Бор. Ефимова и Кукрыниксов. Я тщетно искала в «О» фоторепортажи о пакте между СССР и Германией 1939 года — оказалось, соответствующий номер был вообще пропущен и сдвоен со следующим (1939. № 21—22). Фото на обложке № 24, минуя непопулярное рукопожатие Сталина и Риббентропа, сразу демонстрирует радостную встречу советских войск в Западной Белоруссии.

Стратегия BIZ в этом пункте прямо противоположна. Не говоря о том, что обложка № 35 по свежим следам помещает рукопожатие Риббентропа со Сталиным (дружеская улыбка вождя уж точно была бы для внутреннего употребления избыточной информацией), журнал дает развернутый фоторепортаж «Берлин — Москва» (1939. № 35. С. 148—149) и даже реакцию на пакт английской публики на Даунинг-стрит. То же относится к «образу врага». Когда в 1939 году антисемитизм выйдет из тени, он широко выплеснется на страницы массового издания. Для пропаганды чаще всего будут отбираться лица тупые, некрасивые или изможденные, что должно отталкивать читателя (с начала русской кампании такая же стратегия будет применяться к советским военнопленным). Но вот на фото французских добровольцев-антифашистов — лица, которые станут прототипами звезд «Новой волны» — Лео или Трентиньяна. Лишь подпись («Группа особо типичных представителей еврейской расы позирует фотографу») канализирует эмоции в нужную сторону. А большой четырехстраничный репортаж из Варшавского гетто мог бы послужить документом для Нюрнберга, как, впрочем, и фото разрушенной до основания Варшавы с верхней точки (1941. № 30. С. 790—93; 1939. № 45. С. 1731).

Полярная стратегия тоталитарных режимов в этом пункте позволяет сделать некоторые догадки. В «фигуре умолчания» советского журнала безусловно прагматическое лицемерие, вообще свойственное сталинскому режиму. Но под спудом этой прагматики лежит еще и ментальное различие культурной традиции. Изображение больше, чем текст, обращено к чувству — можно сказать, к предрассудку. Нацизм взывал к иррациональному отторжению «чужого» (евреи) или к иррациональному же торжеству победителя (Варшава). Он не боялся коэффициента латентности. Напротив, общий логоцентризм советской культуры этой эмоциональной подвижности опасался. В щекотливых вопросах он предпочитал определенность слова («торговцы родиной», «троцкистские изверги» и проч.). Недаром музыка была фавориткой Гитлера, но на подозрении у Сталина. Словесные формулы достигали здесь, в свою очередь, иррациональности заклинания, призванного заместить реальность.

Понятно, что, проклиная «врагов», масскультура нуждалась не только в культе вождя, но и в фигуре «героя»[14].

Культ героев, но взятых не из литературы, а «из жизни» — наиболее мистифицированная советологией, как внешней, так и внутренней, черта советской культуры (эра ТВ с ее страстью к «звездам» могла бы стать комментарием к этому культу). Но советский вариант, в свете последующей мифологизации-в-квадрате, имеет свою специфику.

Главное искусство — литература — так и не сумела создать требуемый интегральный образец (кроме, разве, Павки Корчагина). «О» 1937 года в № 1 отмечает смерть его автора — Николая Островского — фотографией, некрологом и стихами (1937. № 1. С. 9). Всё же «орлиной судьбы торжество» относится скорее к автору, нежели к герою — или к герою как к части биографии автора.

Массовая культура стала сама создавать героев вместо литературы, чтобы потом снова призвать их в литературу. Фигуры летчиков (по Хансу Гюнтеру) и полярников не были, однако, ни советской спецификой, ни даже тоталитарной. Авиация и Арктика, как впоследствии космос, занимали тогда в мире вакантное место «езды в незнаемое». Но для «шестой части света» с ее бездорожьем сверхдальние перелеты и проблематичный «Севморпуть» были еще и хозяйственной, транспортной надобностью. Поэтому неудивительно, что в BIZ палатки на льду — рисованные («Мечта науки: Северная Полярная» — 1937. № 15. С. 513), а в «О» — репортажи с реальной дрейфующей станции Папанина («Зимовка на полюсе». — 1937. № 14. С. 20—21). Сверхкрупный портрет знаменитого Шмидта с живописной бородой и в ушанке украсит обложку № 15.

Эффектные ракурсные «портреты» самолетов, равно как и тема авиации в будущей войне, занимают существенное место в обоих изданиях. Это тема для очерков, прогнозов, фото. И даже женщины в авиации зеркально отражают друг друга. Иное дело, что нацистскому журналу стальное лицо летчика за штурвалом понадобится в качестве символа в войну и станет маркой немецкой хроники. В советском журнале образ летчика персонифицирован, героизирован и прославлен в тридцатые. Год «большого террора» дает для этого благодарный материал.

ВСТАВНАЯ НОВЕЛЛА

В этом месте я позволю себе отступление, поскольку с «героями» тех лет мне довелось встретиться лично. В 1970-е гг. мы с Ю. Ханютиным делали на Мосфильме картину о культовом актере 30-х, Алейникове, и по этому случаю взяли интервью у живых еще «героев» той поры, в том числе у Папанина, Громова и Стаханова. Это дало нам возможность заглянуть по ту сторону подвига и узнать, «как оно было на самом деле». Поэтому я буду пользоваться устными свидетельствами, а не опубликованными текстами, которые, как и наш фильм, прошли через цензурные фильтры.

Самым легендарным из «сталинских соколов» был Чкалов. В 1937-м он совершил первый беспосадочный перелет на американский континент через Северный полюс, и его портрет украсил обложку «О» № 18. Через месяц перелет был повторен — и превзойден — экипажем Громова, который прошел заданным курсом без отклонений и приземлился в районе Лос-Анджелеса. Это событие также было широко освещено «О» (1937. № 26). Сама повторность этого — тогда пионерского — перелета может навести на мысль о заказном характере «подвига» и об «авторстве» Сталина. Меж тем, 1930-е

еще детонировали революционным взрывом, который всегда вызывает к жизни не только террор, но и творческий потенциал нации. Люди тридцатых были еще богаты инициативой и дерзостью.

В частности, инициатива перелета принадлежала Громову, который был высококультурным летчиком-испытателем дореволюционной выделки. Громов рассказал нам, что, обдумав вместе с экипажем идею перелета и проложив маршрут, он понял, что разрешение на подобную авантюру можно получить лишь на самом «верху», куда доступа у него не было. Зато было известно, что Сталин благоволит к Чкалову, и тогда решено было предложить его экипажу идею парного перелета. Тактика сработала — Чкалов такое разрешение действительно получил. Но, придя на летное поле, Громов обнаружил, что «на горке» стоит только чкаловский АНТ и что ему придется лететь вторым. Правда, в отличие от первого экипажа, не долетевшего до места и приземлившегося в районе Ванкувера, Громов, Данилин и Юмашев точно выдержали курс, скорость и график (качество полета отмечал даже нацистский журнал) и в утешение получили престижную медаль Деляво. Фотографии ритуала встречи кортежа в Лос-Анджелесе мало чем отличаются от московских, разве что пилоты сидят на спинке открытого автомобиля. Мы спросили Громова, каково это было — быть героем в то время, и что он чувствовал. Он ответил: «Так и чувствовал — либо грудь в крестах, либо голова в кустах. Всё могло быть — и перелет, и арест. Повезло». Кстати, красавчику Юмашеву предложили главную роль в игровом фильме о летчике и дальнейший трехлетний контракт в Голливуде. Разумеется, «сталинскому соколу» и в ум такое прийти не могло; максимум, что он мог — с юмором рассказать об этом на страницах «О» и снять любительский фильм о пребывании в Америке.

Можно было бы привести схожий рассказ Папанина об интригах и ходах, которые понадобились ему для разрешения на дрейфующую станцию — онто был вхож «наверх». На самом деле, советская власть, партия и лично товарищ Сталин не были ни авторами, ни даже заказчиками «подвигов», как это часто выглядит в позднейших легендах (я бы назвала их «вторичным культом»). Напротив, продвижение дерзкой идеи требовало знакомств, связей, упорства, хитрости, не говоря об удаче. Зато любой успех упомянутые инстанции умели отчуждать в свою пользу, экспроприировать и присваивать, — в этом вождь напоминал гофмановского крошку Цахеса. Линдберг был прославлен как Линдберг, но Чкалов и Громов — как «сталинские соколы».

Можно сказать шире: если в чём сталинизм преуспел надолго вперед, то в идеологическом «маркетинге» самого себя. Он почти элиминировал представление о стохастических процессах в советском обществе и представил его идеально управляемой структурой, какой оно никогда не было — «пятилетки» тому пример. (Нацизм, кстати, в этом смысле достиг большего благодаря национальной ментальности). Массовый журнал как раз и был агентом такого идеологического маркетинга.

«О» № 24 за 1937 год открывается почти символическим фото: молодой рабочий держит глобус, можно сказать, земной шар. Сюжет, впрочем, прозаический — Стаханов сдает экзамен по географии в Промакадемию. Миф Стаханова и стахановцев — самый мифический из «героических» мифов.

Ему ищут посильного объяснения. Бернис Розенталь, например, пишет: «Литература и искусство прославляли стахановцев (чьи подвиги были результатом инсценировок)»[15] — само собой, для западного сознания стахановское движение вообще непостижимо, оно моделируется по «припискам» брежневских времен. Но вот в отечественном Биографическом энциклопедическом словаре К. Залесского «Империя Сталина» читаем: «По воспоминаниям работавших вместе с ним людей, система работы С. (получившего поддержку парторганов) стала заключаться в том, что на него работали несколько человек, обеспечивая ему помощь и отгрузку угля, что давало С. возможность устанавливать рекорды, превосходящие разумные размеры»[16]. Почему крестьянин-батрак, пришедший на шахту коногоном, не член партии даже, мог получить такую поддержку и помощь, остается неочевидным, как и вообще феномен стахановского движения, с 1935 года затопившего собою СМИ.

Нам довелось снимать Стаханова и того самого парторга шахты «Центральное Ирмино», который и был автором «подвига», отцом «стахановского движения», а также говорить со «знатной стахановкой» Федоровой, давно уже работавшей в верхних управленческих эшелонах Метростроя. «Загадку» Стаханова объяснил нам парторг, взявший на себя — в полном согласии с соцреалистическим каноном — роль «ментора» при будущем «герое». Дело в том, что деревенский парень, не имевший шахтерских корней, по выражению парторга, «знал жилу». Как бывают рудознатцы или «водяные», он не просто рубал уголек, но умел найти такое место для удара кайлом, что иногда обрушивался целый пласт. Тут уж, конечно, ему обеспечивали и помощь, и отгрузку угля. Сообразительный парторг понял, как можно использовать этот природный дар, взял инициативу в свои руки и стал в глубокой тайне готовить «рекорд», который и в самом деле оказался ни с чем не сообразным: он превысил норму на 1350%. Так Стаханов оказался «зачинщиком движения», которое вынесло его в «герои».

Разумеется, не все стахановцы отличались Божьим даром, но сложившаяся с начала «индустриализации» система давала определенные возможности умельцам и честолюбцам из нового рабочего класса. Во-первых, это как раз было время ротации кадров старых партийных элит, связанных с революцией. Во-вторых, как мы видели, с «разоблачением» «спецов» индустриализация утратила и критерии качества, и принципы рентабельной организации труда — в ее «прорывах» и «авралах» всегда оставались возможности существенно повысить производительность и организацию. Наконец, стахановское движение (как ударничество и соцсоревнование) в очередной раз замещало экстрагированный из монопольной экономики стимул конкуренции. Стахановцы стали той аристократией рабочего класса, которая вовсе не специфична для СССР — специфична была лишь ее глорификация как носителя «подвига».

«Роль личности» не занимает в советологии существенного места. Среди стахановцев были разные люди, по-разному пережившие «выдвижение» (официальные высказывания и биографии служили житийным жанром). Больше всего пострадал при этом сам «основоположник», не готовый, а может быть, не приспособленный для академической или руководящей карьеры. Фе-

дорова рассказывала, какой головной болью для стахановцев, готовых «выдвигаться», был на всех слетах и съездах в новой гостинице «Москва» сам Стаханов, дебоширивший, исчезавший, запивавший, так что Федоровой с Бусыгиным приходилось по ночам куда-то мчаться, брать его на поруки и прочее. Он не вписывался в поросль новой деловой рабочей элиты, а отпустить восвояси носителя «имени» никто не решался. Как ни странно, но судьба этого советского символа, улыбающегося с бесчисленных фото, сравнима с судьбой западных звезд, не выдержавших бремени славы. Стаханов, которого нам довелось снимать, был огромной и печальной человеческой руиной, в каком-то смысле жертвой сталинской эпохи — воплощением бесчеловечия ее «пролетарского гуманизма» и ржавости ее «модернизации».

В BIZ изобретатель знаменитой дорожной развязки «клеверный лист» Вилли Зарбах отмечен, но не прославлен, как не прославлены и другие потенциальные «герои» труда (1937. № 10. С. 306). Идеального арийца предпочитали высекать в мраморе, подобно Тораку или Бреккеру, а в массовом журнале рисовать в стиле постера. В качестве «героев» выступали Геринг (со львенком и дуче — 1937. № 40. Обложка) или фон Ширах (с двумя детьми — 1937. № 18. Обложка), поскольку «вождь» был только один. Модель «большой семьи» и «сыновей» (по Кларк) в обществе куда менее традиционном и патриархальном, нежели СССР, не работала.

Наиболее асимметричным, как и прежде (и даже более чем прежде), оставался женский стереотип. Если «герой» — расовый он или классовый, мраморный или документальный — структурно выражал одну и ту же идею превосходства данной идеологии, то женская роль на страницах «О» и BIZ по-прежнему не совпадала. Для нацизма женщина в рамках нового, «мужского», военизированного акцента — прежде всего потенциальная мать солдата, а следовательно, сексуальный объект. Но, кроме того, пропагандистская функция журнала (так же, как в немецкой кинопродукции) не вытесняет развлекательную. И в этом смысле издание остается коммерческим и «буржуазным».

В советской культуре женщина по-прежнему выступает в качестве «субъекта», «рабочей единицы». Даже при «досуговом» акценте, которого не чужд урбанизированный «О», он остается изданием дидактическим по преимуществу.

Пусть в мифологизированном виде Венер и Терпсихор, в виде полотен или «живых картин», «ню» занимает свое место в BIZ (1939. № 29. Обложка). «О» всегда политкорректен в смысле женского равноправия. Его изобразительные символы — штурмующие небо комсомолец и комсомолка на картине Рянгиной «Всё выше!» (1937. № 32. Обложка) и знаменитые «Рабочий и колхозница» Мухиной (1937. № 18. С. 12). Шеренги стройных женских ног называются не «герлс», но «Парад физкультурников» (1939. № 20—21. 4 с. обложки). Один и тот же сюжет женской акробатической пары в «О» будет изображать пулеметчицу и знаменосца на мотоцикле, а в BIZ называться «Ballet auf Motor-Roller» (Огонек. 1939. № 16. 4 с. обложки; BIZ. 1939. № 8. Обложка). Хитом немецкого издания 1937 года станет первоапрельская фотошутка — барышня в задорной шляпке с перышками, разорвавшейся на две (1937. № 13. Обложка). Она найдет отклик в европейских

журналах. Знаменитое фото «О» — та самая стахановка Федорова (которую мы встретили в респектабельном «руководящем» костюме) — с отбойным молотком в шахте Метростроя.

ИНТЕРМЕДИЯ

Реклама обоих массовых журналов изменилась, но по-прежнему маркировала разницу в уровне и образе жизни. В BIZ она заметно похудела. Сигареты вернулись в свое цивильное состояние, уступив место настоящим маневрам. Женская индустрия стала беднее. Досуг и путешествия отошли в ведение организации «Kraft durch Freude». Бытовые электроприборы усовершенствовались, зато постулат Серван-Шрайбера о несущей конструкции романов и рекламы претерпел усушку и утруску. Партийная риторика переформировала журнал. Функция пропаганды если и не вытеснила, то потеснила развлечение, хотя европейский трэн — новинки мировой моды, курьезы международной светской жизни, сенсации кино и спорта — не ушли с его страниц.

В «О» реклама изменилась заметнее. Исчезли «родимые пятна» НЭПа, набранные убористым шрифтом. Реклама стала по преимуществу графической, государственной и даже целевой — реальным предложением товаров и услуг. В ней отразилось знаменитое, сталинское «Жить стало лучше, жить стало веселей». Есть даже соответствующее выражение для середины 1930-х: неонэп[17]. Распределение никуда не делось, но всё же появились элементы госторговли и кое-какие товары не первого спроса. Изменилась идеология быта. Журнал отражает время не только процессов и перелетов, но и Парка культуры и отдыха, ателье «индпошива», западных танцев под патефон, магазинов «Диэта», гостиниц Интуриста — своего рода советский рэгтайм. Реклама «О» — автопортрет этого времени внутренних разрывов и зияний.

Страна дружно отметила столетие смерти Пушкина, и кондитерская фабрика «Красный Октябрь» предлагает наборы конфет «в интересном оформлении» — «Сказки Пушкина», «Пятитомник Пушкина», «Домик дедушки Крылова». Нарядная картинка ресторана вписана в изображение поезда: железнодорожники рекламируют буфеты и вагоны-рестораны. Союзтекстильшвейторг (нарисована дама в клетчатом ансамбле) предлагает натуральные ткани, а также «фотоснимки последних мод Ленинграда, Москвы, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка». Союзювелирторг (на картинке дорежимная ваза баккара, камея, портсигар, столовые приборы) сообщает, что «значительно снижены цены на ... », а также предлагает «большой выбор антикварно-художественных вещей». Союзмехторг афиширует «большой выбор манто из белки» и тоже обещает «снижение цен»...

Графики вообще стало в журнале больше, но рисованный характер рекламы приоткрывает еще одно зияние.

В BIZ женскую индустрию от корсетов до бра рекламируют преимущественно фотомодели. В советском массовом журнале реклама «роскоши» анонимна, не персонифицирована, не имеет лица. Дама в манто нарисована.

Пусть даже идеология допустила манто и антиквариат — предрассудок им не симпатизирует.

В популярной кинокомедии «Девушка с характером» (с советской секс-бомбой Серовой) простенький сюжет о дальневосточной Варе со зверофермы, которая отправляется в Москву искать управу на начальника, мешающего должным образом выращивать серебристых лис (крик тогдашней мировой моды), оборачивается лукавым парадоксом. В столице Варе приходится стать продавщицей, а заодно и моделью в магазине меховых изделий. Но идея «мехов» как товара плохо укладывается в ее комсомольской голове. Вместо демонстрации мод она соблазняет весь девичий коллектив уехать на Дальний Восток (было такое «движение хетагуровок»). Трудно представить себе Варю (или ее зрительницу) позирующей для рекламы мехов. Идея «производства» и идея «потребления» не были связаны в самосознании общества хотя бы марксистской причинно-следственной связью. И в этом пункте асимметрия обоих журналов достигает максимума.

Было бы очень интересно рассмотреть параллелизм не только героических, но и бытовых тем, искусства, науки. Оба издания предоставляли им место и предлагали читателю немало интересного. «О» описывал, например, опыты «по оживлению организма», показывая систему искусственного питания «изолированной головы собаки» (графика) и фото «оживленная собака» (1937. № 16—17. С. 26). BIZ демонстрировал «мощнейшую установку мира по расщеплению атома» (1937. № 23. С. 834). Но такое исследование потребовало бы слишком много места.

Были, однако, реальные события, где темы обоих журналов скрещивались впрямую: например, испанская война, которая стала черновой репетицией мировой, или знаменитая Парижская выставка 1937 года.

Гражданская война в Испании, в репортажах по разные стороны фронта, сложит в первом приближении комплекс мотивов для будущей большой войны. Первые фотографии жертв «бомбовых ковров» немецкой эскадрильи Кондор в «О» — «Фашизм это смерть» (1937. № 29—30) — начало бесконечного мартиролога, собранного воедино в Нюрнберге. Эвакуация детей из Бильбао, бойцы на позициях и в быту — антифашизм, может быть, впервые объединил самосознание советского общества с Западом (Народный фронт). О теневой стороне «помощи» сталинских эмиссаров, больше всего озабоченных разгромом троцкистской фракции (ПОУП), мы узнали только в оттепель — очередная политическая «фигура умолчания».

BIZ покажет «Красный Мадрид» как «Нищий город» (1937. № 90. С. 1096—1097) — постоянный мотив диффамации врага, победные реляции и, как всегда, местного «вождя» — Франко.

Устроители Парижской выставки, надо полагать, вполне умышленно предоставили СССР и нацистской Германии места для павильонов vis-a-vis. В этом была не только пространственная метафора, но и, возможно, подсознательная надежда на столкновение обоих режимов. Соответственно, обе диктатуры постарались выразить себя символически и сделали это с фрейдистской эмблематичностью. Нацистский павильон с завершающим имперским орлом имеет вид фаллического символа; советский служит горизонтально ориентирован-

ным постаментом для мухинских «Рабочего и колхозницы». В ракурсе, в котором это знаменательное противостояние нашло место на страницах BIZ, у Мухиной угадывается намек на летящий силуэт Ники Самофракийской (1937. № 22. С. 790). Напротив, в угловом ракурсе «О» акцентирован соцреализм серпа и молота (1937. № 18. С. 12—13): павильон выкадрован, никакого немецкого орла в виду нету. И даже общая панорама выставки скомпонована таким образом, что противостояние остается за рамкой кадра. Знакомая визуальная «фигура умолчания» на «неприятную тему». Немецкий журнал вернется к этому пикантному сюжету, показывая на этот раз «треугольник» со стороны итальянского павильона и отмечая, что именно эти три силуэта являются символом всей выставки. Нацистский график сделает к этому рисованный постскриптум: в ночи уставшие рабочий и колхозница присели отдохнуть, орел же даже не заметил их вызова (1937. № 39. С. 1420—1421). Жан Эффель, впрочем, прокомментирует это по-своему: орел тоже примостился на ночь в гнезде, да и фашистский всадник с конем прикорнули покемарить[18]. Так диктатуры сами объединили себя своей символикой.

1941 год «О» неосмотрительно начнет юмористическим рисунком младенца-Нового года, в ужасе спускающегося на парашюте в развалины старой Европы (1941. № 1. 2 с. обложки). В № 5 будет напечатан очерк «В Париже» с циничным подзаголовком «Впечатления корреспондентов германских газет». Будут, конечно, и сводки с европейских фронтов, но массовый журнал останется на удивление занят отечественным повседневным бытом. Страницы и даже обложки займут «портреты» чайника и веника, салазок, ножниц, детских велосипедов — всего, чем так гордился год 1932-й. Но слоганы будут не так оптимистичны, как прежде: «Вдвое и втрое увеличить производство товаров широкого потребления», «Хорошо ли вас обслуживают?» Старые болезни — дефицит и некачественность — дадут себя знать. Фото вагона-ресторана, когда-то послужившее образчиком для рисованной рекламы, окажется фото-укором неутешительной нарпитовской реальности. Рядом с «хорошими» вещами появятся снимки «плохих» — так сказать, «черная доска» ширпотреба. Критика рекламы услуг перейдет в критику самой рекламы, решительно не отвечающей «правде жизни». Если массовый журнал считать срезом — не времени, конечно, но хотя бы эмоций времени — то надо признать, что советский обыватель накануне роковой даты 22 июня был занят собой, своими бытовыми проблемами, в лучшем случае — лауреатами Сталинских премий или выплавкой чугуна и стали. Постер солдата под знаменами и эмблемами, который в BIZ появляется в 1941 году («Победа на Западе» — 1941. № 10), в «О» был помещен аж в юбилейном 1937-м. Понятно, что немецкий журнал в этом роковом и для Германии году был до краев заполнен военными сюжетами.

Drang nach Osten «О» встретит текстом обращения Молотова — даже без портрета — и антинацистской карикатурой на обложке, отложенной было на время пакта. BIZ, как всегда, перейдет к тактике диффамации противника — портреты русских «унтерменшей». Танк, погрязший в российском бездорожье, мог бы стать для Третьего рейха memento, но не стал. Дальше начинается время военной пропаганды...

Зародившись на перекрестке рекламного каталога и романа с продолжением, массовый иллюстрированный журнал, как бы ни менялась его структура в условиях диктатур, остался тем же, чем был — романом с продолжением о жизни общества, в котором он функционирует, и рекламой его образа жизни. Документальность его при любых идеологических ауспициях столь же несомненна, сколь и условна.

Дуэль журналов обеих «базовых» диктатур обнаруживает — куда очевиднее, чем искусство — как параллелизм, так и различия. Параллелизм на уровне сюжетов и их символики: создание образов живых богов квазирелигий; героическую риторику по оси главного вектора — милитаризации; соответствующий ей культ железа (индустриальный пейзаж, самолеты и танки); культ тела (его молодости, здоровья, силы с коннотациями того же железа). Параллелизм на уровне репрезентативного характера фотографии: преобладание парадности над репортажностью, «красоты» над выразительностью; точки съемки «с пупа», как называет ее Родченко, над ракурсом и «косиной». Параллелизм на уровне верстки — ее монументальности, аккомпанирующей функции рекламы: обращения к сублимирующей помощи графики (постеры).

В то же время в Illustrirte очевиднее, чем в искусстве, заметны черты несходства, и главная из них — исторически сложившаяся разница традиций, уровня и образа жизни. Россия избрала «прусский путь», Германия далеко ушла по пути «промышленно-технического прогресса», и, каково бы ни было «видение идеального будущего», ее быт был европейски-буржуазным. «Догоняющая», притом монополизированная государством советская экономика ничего похожего предложить не могла.

«В конце большой войны не на живот», когда советские войска вступят на территорию Германии, молодые офицеры, воспитанные в чувстве превосходства социализма, переживут своего рода цивилизационный шок. Наручные часы и перочинные ножи, авторучки и шелковое дамское белье, косметика и мотоциклы, не говоря об автомобилях, навсегда поразят их воображение видением другого образа жизни. Трофейный фильм «Девушка моей мечты» с Мариккой Рёкк станет феноменом советского кино и советского самосознания.

Это в жизни. А на страницах обоих журналов хронотоп соизмерим, но неодинаков. Он синхронен идеологически, но не симметричен исторически.

Пропаганда BIZ, начиная с образа вождя, визуализирована, визуально агрессивна, монтажна сюжетно (т. е. во времени), а не в пространстве. Его риторика потенциально телевизионна, обращена из индустриальной эпохи в сторону информатики. Независимо от поражения в войне (до тысячелетия Рейху не хватило 988 лет), расовая утопия несовместима с открытостью информационного поля. «О» — тоже начиная с патриархального сталинского мифа — обращен не просто в логоцентрическую эру, но почти в фольклорную: и вождь, и враг имеют набор постоянных эпитетов. Верстка «О» иероглифичнее — и если монтажна, то пространственно. Бытовая архаика советского хронотопа — некоторая неуклюжесть, примитивность его «модернизации», помноженная на эхо авангарда в фотографии — делает его мир зрительно интереснее и обаятельнее (архаика всегда фотогеничнее буржуазности). Дидактика и умолчание — тоже черты патриархальной риторики, не

доверяющей многозначности фото, предпочитающей устрашать словом и утаивать неприятное изображение. Лицемерие — слово, которое следовало бы ввести в сталинский канон не на правах моральной категории, а на правах термина. Великая левая утопия приживается легче всего на почве патриархальности, но модернизация, даже самая консервативная, рано или поздно, рушит ее изнутри.

Если идеология — сознание СМИ, то их стратегии принадлежат подсознанию традиции и культуры. Оба журнала демонстрируют два разных этапа «догоняющего развития», помноженные на географический и культурный коэффициенты — в чем-то сходные, но неодинаковые.

---

[1] Текст является авторской версией снабженной иллюстрациями статьи, готовящейся к публикации в кн.: Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit / K. Eimermacher, A. Volpert (Hg.). München, 2005 (in print).

[2] *J.-L. Servan-Schreiber*. The Power to Inform. New York, 1974. P. 25

[3] Далее в тексте как «О» и BIZ, соответственно.

[4] *D. Schmiechen-Ackermann*. Diktaturen im Vergleich. Darmstadt, 2002.

[5] *А. Вишневский*. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. М., 1998. С. 31—32.

[6] D. *Schmiechen-Ackermann*. Op. cit. S. 56.

[7] Там же. S. 147.

[8] Здесь и ниже ссылки на журнальные статьи из «О» и BIZ даются в тексте в скобках с указанием года выхода, номера и страницы.

[9] Здесь и ниже: *А. Родченко*. Опыты для будущего. М., 1996. С. 282.

[10] *J.-L. Servan-Schreiber*. Op. cit. P. 25.

[11] *А. Луначарский*. СССР строит жизнь, достойную человека // Огонек. 1930. № 4. С. 4.

[12] *А. Вишневский*. Указ. соч. С. 53—58.

[13] *D. Schmiechen-Ackermann*. Op. cit. S. 49.

[14] Сыновья в соцреалистической модели «большой семьи» по терминологии Катерины Кларк. См. ее статью «Положительный герой как вербальная икона» (Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 569—584).

[15] *Б. Розенталь*. Социализм и ницшеанство // Соцреалистический канон. С. 62.

[16] *К. Залесский*. Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. М., 2000. С. 428.

[17] См.: *В. Роговин*. Сталинский неонэп. <М.,> 1994.

[18] См. каталог: Berlin-Москва 1900—1950. München, New York. С. 358.

ДИРК УФФЕЛЬМАНН

«ОДНУ НОРМУ ЗА СЕБЯ, ОДНУ — ЗА ПАВКУ!»

ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ЭПОХИ СОЦРЕАЛИЗМА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛЬНОГО КОНТРОЛЯ

«Горе я знаю — оно помогать меня учит несчастным».

Вергилий, «Энеида»[1]

1. В условиях сталинского режима 1930-х гг. не могло существовать иной перспективы, чем атеистически-имманентный взгляд на окружающий мир. Тем не менее, именно пост-христианская топика используется в литературе соцреализма как инструмент пропаганды самопожертвования во имя коллективного блага: «Само героическое в изображении социалистического реализма означает бескорыстный и сознательный подвиг во имя общего блага, сочетающийся с мужеством и смелостью и нередко проявляющийся в самопожертвовании героя»[2]. Жертва, о которой идет речь в контексте соцреализма, а также в научных исследованиях советской эпохи, посвященных последнему, по сути топична. Под успокаивающим воздействием сознания одержанной военной победы большинство государственных идеологов мало заботится о том, что такой атеизм, требующий жертв — в генеалогическом или структурном отношении — мог бы быть истолкован как (пара-)религиозный и что употребляемая при этом топика могла бы быть распознана как христианская.

В данной статье мы намереваемся остановиться на романе Николая Островского «Как закалялась сталь», чтобы на его примере проследить постоянное присутствие христианской топики жертвы, а также видоизменения моделей христианских образов в литературе эпохи соцреализма. В этих целях роман Островского будет сопоставлен с обоснованиями жертвы Христа, содержащимися в Новом Завете, причем особое внимание будет уделено гимну Христу (Фил. *2, 5—11*). В нём самоуничижение или кенозис Христа, воплотившегося в человеческий облик и отказавшегося от своей Божественной сущности, принявшего социальное унижение и в конце концов пошедшего на крестную смерть, проповедуется как пример, которому должны следовать все христиане: «Ибо в вас должны быть те же чувствования, какие и во Христе Иисусе». Нашу гипотезу можно сформулировать следующим образом: аналогичный призыв к самоуничижению содержится в рассматриваемом нами романе Островского, а советская пропаганда позаботилась о том, чтобы данный призыв красной нитью прошел через всю историю рецепции этого текста.

Роман-дебют Николая Алексеевича Островского «Как закалялась сталь», над которым автор работал с 1930 по 1936 г., занял главное место в литературном каноне соцреализма. Политическое разделение на врагов и друзей в романе на первый взгляд казалось таким однозначным, что его смело можно было использовать в целях воспитания молодежи. Ниже мы постараемся обосновать наше утверждение, что прокоммунистическая позиция романа, имманентность и т. д. не так однозначны, как было принято считать. Кроме того, мы подвергнем основательной проверке следующую нашу гипотезу: успех романа и его использование в пропагандистских целях были возможны именно благодаря кроющейся в нём неоднозначности. Методологическим ключом к сформулированной задаче послужит, во-первых, прочтение самого романа на предмет деталей, допускающих амбивалентное толкование, и, во-вторых, привлечение истории рецепции текста[3].

2. Не все амбивалентные аспекты романа подвергаются вытеснению в ходе его рецепции в контексте соцреализма; один из таких аспектов — а именно постепенное изменение поведения героя в сторону политического «совершенства» — соцреализмом признавался. Превращение Павки Корчагина из строптивого школьника в ответственного инструктора соответствует классической соцреалистической канве: герой проходит типичный путь развития, ведущий от «стихийности» к «сознательности» и дисциплине[4].

Кроме целого ряда отцовских фигур (старший брат Артем, Летунов, Панкратов, Леденев) на истинный политический путь Павку наставляет матрос Жухрай. Отцам уже знаком тот путь, который еще предстоит познать молодому герою (здесь мы имеем дело с богословским пониманием свободы как подчинения высшему, истинному миропорядку). Эта схема, лежащая в основе многих других романов эпохи соцреализма[5], позволяет определить «Как закалялась сталь» Островского не столько как роман развития, сколько как роман воспитания[6]. Постепенно преодолевая сопротивление подопечного, отцы воспитывают в Павке партийное сознание и способность к стратегическому мышлению.

Цель процесса воспитания формулируется в романе достаточно четко, однако склонность Павки к анархии воспитателям удается победить далеко не сразу. Здесь мы, по всей видимости, имеем дело с романом о трудновоспитуемом молодом человеке: сопротивление, оказываемое Павкой, выходит за рамки амбивалентности, допускаемой теоретическими постулатами соцреализма.

В редакции романа, датируемой 1932/33 гг., «выходки» героя были прописаны еще ярче. Редакторы романа и сам автор в последующем сгладили эту трудновоспитуемость, однако даже в заключительной версии текста кредо железной дисциплины практически до самого конца романа не соответствует изображаемой действительности.

На последних страницах с большим пафосом неоднократно повторяется, что политическая цель достигнута: потрясенный величием революции Павка подводит итог роста всей страны (248 и 283)[7]. Однако политическая победа красных не означает для Павки непосредственного личного продвижения.

Он становится всего лишь комсомольским комиссаром, который только позднее будет принят в партию.

В физическом плане о подъеме Павки на высшую ступень совершенства не может быть и речи. Взросление героя в водовороте событий времен военного коммунизма и его превращение в мужчину («Возмужал, окреп» (110)), которое в заглавии облекается в механистическую метафору, в самом романе сопровождается физическим угасанием. Политическая и военная победа совпадает по времени с моментом, когда здоровье Павки оказывается окончательно подорванным.

При всём, казалось бы, ясном и однозначном политическом дуализме, пропагандируемом в романе, на самых разных текстовых уровнях можно пронаблюдать наличие следов противоречивой логики эпохи сталинизма[8]. Тем самым, распространенное до сих пор утверждение о стремлении к однозначности оказывается недостаточным для того, чтобы определить значение текста — прежде всего в плане его восприятия широким кругом читателей. Задавшись целью понять причины популярности романа, мы оказываемся перед необходимостью более подробного истолкования его амбивалентных аспектов. Прочтение текста, следующее «побочными» путями или движущееся против смыслового потока, при этом не может признаваться нами как заслуга постмодернистской эпистемологии. Ниже мы продемонстрируем, что подобное прочтение являлось неотъемлемой частью восприятия текста в советскую эпоху.

В исследовательской литературе можно найти целый ряд попыток соотнесения моделей уничижения и возвышения с религиозным, христианским контекстом. Из соображений необходимой краткости в данной статье мы ограничимся отсылкой к тезису И. Смирнова, который утверждает, что кроме христианской разновидности кенозиса существует еще его мазохистская разновидность — в контексте соцреализма. Обе эти разновидности характеризуются потерей определенного признака[9].

Мазохистский кенозис соцреализма Смирнов подразделяет на три вида: семейный, социальный и физический кенозис (кроме того, он констатирует, что поведение героев-мужчин строится по гендерной модели женского поведения и что агенсы становятся пациенсами). Проблема подобного подхода не столько в непосредственном увязывании метафорического понятия мазохизма и метафорического же понятия кенозиса, сколько нечеткое различение кенозиса и аскезы (которая сопровождает подражание кенозису Христа, но далеко не идентична ему).

Являясь понятием, описывающим индивидуально-психологический механизм получения удовольствия от причинения боли, мазохизм лишен того дополнительного измерения, которое присуще христианскому кенозису, т.е. измерения трансцендентности. Первичным субъектом христианского кенозиса является не «религиозный человек»[10], как утверждает Смирнов, а Слово Божие, обретающее человеческий облик в образе Христа. Опуская аспект неземного высокого, по отношению к которому происходит уничижение — как в imitationes Christi людьми или в случае секуляризации кенозиса — мы упускаем из виду не только высокое, являющееся точкой отсчета само-

уничижения (Фил. *2, 6*), но и возвышение, на которое, согласно христианской догматике, направлено самоуничижение Христа (Фил. *2, 9—11*). Унижение субъекта до «деидентификации» («христианский кенозис») или «беспризнакового бытия» («мазохистский кенозис» соцреализма), о которых пишет Смирнов, не совпадают с кенозисом Христа, с его уничижением от Божественности до человеческого облика. В «зраке раба» Христос несет весть о — несхожей с этим «зраком» — Божественной ипостаси. Несмотря на указанные выше возражения мы считаем определяемые Смирновым разновидности семейного, социального и физического кенозиса (ср.: Фил. *2, 5—11*), а также отмечаемый им гендерный переход и признак пассивности вполне продуктивными для описания романа «Как закалялась сталь». Однако в нашем случае необходимо будет расширить горизонт рассмотрения и учесть аспект возвышения, являющийся неотъемлемой частью христианской концепции кенозиса.

3. У Островского без труда можно констатировать как вектор уничижения, так и вектор возвышения. Разговорная стилизация реплик героев и отчасти самого повествовательного дискурса сопровождается частым употреблением уменьшительных форм[11]. Имя Павла Корчагина, как и имена почти всех остальных героев романа, приводится в диминутивной форме; кроме того, как уже отмечалось Смирновым в указанной статье, на основе созвучия с выражением «согнуть корчагой» здесь можно построить ассоциативную цепочку, отсылающую к устойчивому словосочетанию «корчиться от боли». Т. е. в самой фамилии «Корчагин» как бы заложена программатика физических страданий.

Партийные посты, которые в конце концов отводятся Павке после долгих перипетий, не означают подъема на высокие ступени бюрократической лестницы. Поэтому, увидев Павку, оборванного и изнуренного работой на постоянном морозе, успевшая повзрослеть и «обуржуазиться» Тоня замечает, что жизнь у него, видимо, сложилась неудачно, а Нелли Лещинская называет его рабом (171, 198). С точки зрения политической логики текста обе эти характеристики, конечно, ошибочны; однако в плане пара-христологического толкования текста и поиска в нём следов нарушения этой логики к ним стоит присмотреться внимательнее. Слово «раб» является ключевым понятием логики обращения отрицательного в положительное в Послании к Филиппийцам (Фил. *2, 7*): уничижение Христа до рабского облика свидетельствует о любви Бога-отца и предвещает людям спасение.

Лохмотья, в которые одет работающий на строительстве железной дороги Павка, и приставшая к нему грязь свидетельствуют о принципиальном пренебрежении, с которым он относится ко всему внешнему; в зимние морозы он ходит практически босой, не замечая прохудившейся обуви и думая лишь о необходимости трудовой жертвы. Все эти детали складываются в образ, близость которого к монашескому идеалу лишений трудно отрицать[12]. Эти детали наполняются новой функциональностью (причем Павкин труд представляет собой аскезу в миру, а не аскетический уход из мира), продолжая при этом традицию монашеского презрения к мирской красоте. Опреде-

ленный оттенок пролетарской деклассированности не исчезает у Павки ни после вступления в официальные комсомольские и партийные должности, ни даже тогда, когда он, прикованный к постели параличом и лишенный возможности работать физически, становится писателем, т. е. переходит к интеллектуальной деятельности.

Достижение героями высшей ступени «сознательности», без обыгрывания которого не обходится практически ни один сюжет эпохи соцреализма, сопровождается отказом от собственной инициативы. Политическая сознательность и самостоятельное стремление к действию оказываются несовместимы, с точки зрения партийной дисциплины, предписывающей безоговорочное подчинение.

В ходе работы над текстом Островский несколько сглаживает Павкину склонность к неподчинению, не лишая его, однако, определенной стихийности. Л. Софронова подмечает, что несвобода, к которой приходит Павка, является неотъемлемым элементом агиографической схемы, а К. Кларк пишет, что утрата свободы представляет собой один из основополагающих мотивов романа эпохи соцреализма и входит в репертуар роли героя-сына, который должен отказаться от собственной инициативы по отношению к отцовскому авторитету (например, к партии). Уничижению подвергается именно образ сына, вызывая, таким образом, ассоциацию с кенозисом Сына Божьего, также мотивируемым послушанием (Фил. *2, 7*).

Подчиняясь необходимости военного времени, молодые большевики Павка и Сережа отказываются от своих семей. Только такой ценой они могут быть приняты в новую семью, каковой является партия или Красная Армия, в которой они полностью растворяются: «Сережа забыл семью, хотя она и была где-то совсем близко» (96). На попытку родных напомнить о себе герои отвечают отказом: Сережа заявляет матери, что ей не удастся запретить ему воевать на стороне красных и вернуть его домой. В этом отказе звучит отказ Христа принять заботу Марии: «Что Мне и Тебе, Жено?» (Ин. *2, 4*). Будучи вынужденным отказаться от матери, чтобы «закалка» увенчалась успехом, боец тем более не может позволить возможной партнерше отвлечь его от достижения поставленной цели.

Поначалу вызванная стечением обстоятельств, сексуальная аскеза Павки лишь позднее возводится в ранг принципа. Когда выздоравливающий герой ненадолго возвращается к матери, он объясняет ей свою политически мотивированную клятву аскезы, которую он якобы дал, следующим образом: «Я, маманя, слово дал себе дивчат не голубить, пока во всём свете буржуев не прикончим» (178). Н. Никулина отмечает, что эротически окрашенные сцены романа были сокращены в процессе работы Островского над первой редакцией текста[13]. Таким образом, можно сделать небезынтересный вывод, что ярко выраженный аскетический оттенок роман приобретает лишь в результате неоднократной корректировки.

Задавая своей будущей жене Тае вопрос «Ты станешь моей подругой, женой?» (274), Павка обрисовывает брак как несколько видоизмененное продолжение дружбы. Брак основывается прежде всего на ответственности, т. е. являет собой скорее родительский, чем партнерский род взаимоотношений.

«Тебе остается одно: поверить, что такие, как я, не предают своих друзей» (274), — заявляет Павка своей избраннице. Наконец, он сам созревает для того, чтобы взять на себя роль отца и приблизить к себе молодую женщину в качестве политической воспитанницы.

Если мы согласимся с Игорем Смирновым в его утверждении, что советская антропология не признавала телесной (изнаночной) стороны человека[14], то роман Островского может послужить примером, подтверждающим наличие подобной тенденции. Эта тенденция не реализуется в чистой форме, а скорее выливается в амбивалентные мотивы, на которые, в свою очередь, возлагается пропагандистская задача. Павка не является сверхгероем, которому чуждо всё человеческое: он подвержен самым разным искушениям[15]. Но именно это обстоятельство наращивает потенциал возможной идентификации со стороны читателя: Павка подвержен искушениям, как и любой другой, но он преодолевает себя, и поэтому с него следует брать пример.

Путь героя к росту и достижению высшей ступени революционно-большевистской сознательности в варианте Островского ведет через множество терний. Этот путь страданий начинается, когда двенадцатилетний Павка бросает школу и начинает работать, и достигает вершины, когда герой слепнет и оказывается прикованным к постели: «Жизнь продолжает меня теснить на фронте борьбы за здоровье» (276).

Тело — именно поврежденное, раненое — снова приобретает значимость. В то время как половое влечение искореняется аскезой, телесные страдания выступают на передний план. Подвергаясь страданиям, тело находит свое место в литературной антропологии соцреализма: при помощи многократных вариаций мотива болезни и телесных повреждений — который, кстати, является постоянным предметом рефлексии Павки — Островский натурализирует образ раба из Послания к Филиппийцам.

Медицинскую натурализацию метафизически-этического кенозиса Христа можно рассматривать как признак негативной оценки религиозной модели, тем не менее, воспроизводящейся в структуре романа, хотя и в измененной форме. Антиклерикализм Павки и его пролетарское возмущение, подавляемые вмешательством партийной цензуры, свидетельствуют о следовании аналогичной линии протеста: против официальной линии, против «верхов». Подобное выступление против вышестоящего авторитета можно оценивать как продолжение русской традиции юродства, противостоявшего официальной церкви. В то время как последняя делала упор на достоинство и возвышение, юродивыми демонстративно подчеркивалось самоуничижение. Таким образом, можно утверждать, что тенденции протеста против официальной линии служат канвой для кенотических моделей поведения: в нашем случае оно выступает под красным флагом.

4. Однако не должен ли положительный герой текста эпохи соцреализма быть персонажем совершенно цельным, без сучка, без задоринки? Мы, конечно, не намереваемся оспаривать факт, что Павка наделен определенными чертами героя, но герой он скорее малоформатный, как бы мини-герой. Где же тогда искать героя настоящего, полногабаритного?

Если литература соцреализма значительной частью написана бывшими бойцами революции, которые вынуждены были покинуть строй по причине непригодности к активной борьбе[16] (что в случае Островского очевидно так), т. е. бывшими героями, то стоит задаться вопросом о принципиальной совместимости героизма и литературы[17]. Героизм будущих и бывших героев состоит в усилиях, направленных на то, чтобы стать героем, или, соответственно, в рефлексии утраченной способности быть героем.

В романе Островского мы имеем дело как бы с обоими случаями: из подростка, т. е. будущего героя, Павка непосредственно превращается в инвалида, т. е. бывшего героя. Поэтому героизм Павки не может состоять в каком-то отдельном выдающемся поступке (как бойца, рабочего или партийного лидера), а должен определяться переносимыми страданиями. В свете сказанного заметим, что отсутствие активного героизма в романе Островского ни в коем случае не указывает на то, что текст следует рассматривать как не соответствующий канону соцреализма[18]. Скорее можно утверждать, что для соцреализма — если мы посмотрим на него через призму романа Островского — характерна постановка невыполнимого требования: он должен описывать героизм через различные предшествующие ему или следующие за ним стадии, являясь, тем самым, эпи-героическим. Действующее лицо в тексте должно быть наделено недостатком и стремиться компенсировать его. В этом смысле шизофреническая двойственность соцреализма, о которой пишет Кларк[19] — противоречие между действительным отрицательным героем и желаемым положительным героем — разрешима следующим образом: герой текста должен страдать от своей неполноценности и стремиться наполнить ее смыслом.

На долю Павки выпадает великое множество несчастий, однако роковым, вызвавшим впоследствии тяжелую невропатологию и паралич, оказывается ранение, полученное им в 1920 году в ходе гражданской войны, последовавшей за революцией. Следовательно, причиной Павкиного увечья, сделавшего из него «раба», послужила борьба за революционную идею. В ходе революционной борьбы Павка осознанно и добровольно ставит на карту собственное здоровье. Таким образом, его физическое уничижение не случайность: самоуничижение есть жертва ради идеи, признак следования определенному образцу поведения. Жертвуя здоровьем, Павка стремится соответствовать представлению о революционере, причем ориентиром, определяющим его идеологию служения, является коллектив. Единственным признаком, придающим коллективу некую конкретность, оказывается несколько раз встречающаяся в тексте метафора, позаимствованная из военного контекста: Павел ищет и находит свое «место в строю» (187). В 7—9 главах второй части романа Павка, оторвавшийся от коллектива по причине физической неполноценности, с нетерпением стремится «возвратиться в строй» (259).

Подобно тому, как бесконечные страдания отдельных героев не затрагивают коллектив в его целостности («Эскадрон не останавливал свой бег из-за потери бойца» (272)), физическое воздействие страданий, испытываемых Павкой, не достигает ядра вызвавшей их идеологической причины. Так, униженное тело не в состоянии — за исключением редких моментов отчая-

ния — сломить дух героя. Здесь мы имеем дело с парадоксом физического уничижения и неизменной стойкости воли, представляющим собой структурный аналог православного учения о независимом существовании Слова, которое не затрагивается самоуничижением Христа. Следовательно, данное постоянство идеи при непостоянстве физической основы не является новой разновидностью тоталитарного, мазохистского кенозиса эпохи соцреализма, как утверждает И. Смирнов, а представляет собой традиционную кенотическую модель. Соцреализм лишь продолжает традицию, заложенную в христианском кенозисе.

Позитивизация уничижения героя, постоянство его воли — суть концепции романа «Как закалялась сталь», позволяющая провести *структурную* аналогию с христологией. В романе особенным образом подчеркиваются кенотические признаки послушания, субординации, роль сына, а также добровольный отказ (от семьи, от личного счастья) и коллективная польза от уничижения одного лица. Однако налицо и аспекты, отличающие повествование об уничижении и воспитании героя от христианских форм подражания Христу: антиклерикальный, даже антихристианский тон романа не подлежит сомнению. Призыв к подражанию нацелен не на любовь к ближнему и непротивление злу (Мф. *5, 39*), а на ответное насилие, на страшный последний бой до победы и утопического освобождения от зла. Качества, позаимствованные христианскими монахами у солдат[20], Островский возвращает солдатам, стоящим в революционном строю.

5. Роман не ограничивается описанием жертв, принесенных Павкой, Сережей и Валей, и их пользы для коллектива. За этим описанием кроется призыв к читателю последовать примеру подобного героического жертвоприношения. Поэтому «христологическое» толкование романа Островского не может обойтись без рассмотрения различных форм призыва к подражанию.

Основным отправным пунктом является при этом потенциал идентификации с кенотическим героем. Как Слово Божие становится доступным для восприятия в «зраке раба», как Христос, потерпевший социальное и физическое уничижение, становится фигурой, позволяющей верующим идентифицировать себя с ней, так и страдания Павки не дисфункциональны (И. Смирнов пишет, что они представляют собой лишь потерю признака), а являются центральными элементами, долженствующими выполнять наставительную функцию. Тот, кто узнает в чужих страданиях и сомнениях свои, не бросит камень первым; тот, кто узнает себя в страдающем, поможет другому страдающему; тот, кто видит, как другие преодолевают трудности, найдет в этом примере стимул для собственного поведения. Недостатки, которыми наделяется Павка, с этой точки зрения также функциональны. Наиболее серьезный из них — это его недисциплинированность, в то время как влюбленность в Тоню, принадлежащую к буржуазной среде, долгая неясность в отношениях с Ритой, сквернословие и курение скорее относятся к категории простительных слабостей: все они указывают на то, что герой романа ничем не отличается от других.

Партийная дисциплина является главным фетишем соцреализма, поэтому наставительная функция Павкиной недисциплинированности советскими исследователями не упоминалась. Андрей Платонов был, пожалуй, единственным автором, который в своей рецензии на роман «Как закалялась сталь» несколько отступил от этого фетиша: он пишет, что стихийность Павкиного поведения — неотъемлемая черта героя, указывающая на то, что он такой же, как все, но что в воспитательном плане этот факт роману не во вред[21].

Свое воспитательное значение образ Павки приобрел не вопреки, а именно благодаря его уничижению, заурядности и физической деградации. Обычный героизм Павки[22] в своей слабости и уничижении граничит со святостью. Святость результирует здесь из определенного дефицита: с героем что-то не в порядке, ему чего-то не хватает. Именно по такому образцу определяет святость посетивший Островского Андре Жид. Он пишет, что место, где он встретил «святого» Островского, кажется ему неподходящим: «Если бы мы не были в СССР, я бы сказал «Это святой». Религия не создала более прекрасного лица. Вот наглядное доказательство того, что святых рождает не только религия»[23]. Потрясение, испытанное Жидом при соприкосновении со «святостью» Островского, есть результат впечатления, которое произвел на него не соответствующий традиционному христианскому представлению советский контекст. Павка кажется миллионам читателей достойным примером для подражания, потому что он явно не святой, потому что его физическое здоровье подорвано, потому что он нередко впадает в отчаяние, потому что он долгое время ведет себя непоследовательно. Недостатки питают наставление; ложка дегтя (кенозис) повышает вероятность возведения в ранг святого, усиливает призыв к подражанию. Именно несовершенство данности позволяет предполагать, что за ней кроется нечто высшее[24]. Таким образом, можно констатировать, что постулат народности в соцреализме оказывается более значимым, чем постулат положительного героя. Только положительный герой, которому присущи определенные недостатки, удовлетворяет требованию близости к народу и может служить примером для подражания.

6. Павка не только является таким примером; он сам неоднократно выступает в роли пропагандиста личных качеств, которыми должен обладать большевик. Оказавшись в армии большевиков, Павка вскоре берется читать товарищам роман Войнич «Овод». Один из старших солдат, наблюдающий сцену, распознает в Павкином чтении вслух действенный инструмент скрытой агитации: «Вот сейчас, смотри, ведут политработу незаметно, а влияние очень большое. Для них хорошее слово придумано — “молодая гвардия”» (113). Позднее Павка, ставший комсомольским комиссаром, доводит свою методику воздействия на молодежь до совершенства. Своим успехом у молодежи он не в последнюю очередь обязан игре на гармошке. Здесь мы вновь имеем дело с кенотическим приемом: простое средство позволяет добиться высокой политической цели. Подспудная идентификация, достигаемая путем перехода на более низкий, простонародный уровень — это лишь одна сторона тактики; другая ее сторона заключается в эффекте усиления

воздействия путем одновременного использования различных медиальных стратегий в целях мощной большевистской индоктринации: «Созвучно сплетались в сердцах и песни гармоники и то, о чём говорил молодой комиссар» (219). Октябрьский мультимедийный спектакль с духовым оркестром, красными флагами и т. д. — тоже дело рук Павки (см. 223 и сл.).

Практически прикованный к постели, Павка принимает у себя комсомольцев: распространение большевистской идеологии вполне может осуществляться и лежа. В своей писательской деятельности Павка видит «новое оружие» (287) для привлечения людей на сторону партии. Поскольку текст Корчагина, являющийся частью романа, носит автобиографические черты, можно утверждать, что и в данном случае мы имеем дело с призывом к подражанию жизненному пути героя, посвятившего себя борьбе и принесшего немалые жертвы. Высказывание Сталина, назвавшего писателей инженерами человеческих душ, в случае Павки следовало бы модифицировать следующим образом: Корчагин выступает как инженер по технике призыва к подражанию. Функция наставника ставит инвалида в центр всего романа (а не ведет к «бесшризнаковости», «неузнанности» и неразличимости, как предполагает Смирнов).

Парализованный и слепой, Павка продолжает выполнять роль пропагандиста в кругу близких ему людей. Расширение радиуса деятельности оказывается в таком состоянии непростой задачей. Воспитанники Корчагина, который руководит «кружком рабочего партактива» (276), приходят к нему на дом, что, однако, может удовлетворять его лишь некоторое время.

Итак, перед Корчагиным возникает необходимость медиального расширения радиуса пропагандистской деятельности. На новом, литературном поприще первым вспомогательным средством служит «вырезанный из картона транспарант», позволяющий слепому автору писать более или менее разборчиво. Затем приходят секретари, которые пишут под диктовку и зачитывают Корчагину гранки (285 и сл.). Применяя различные вспомогательные средства, Павка преодолевает медиальные границы литературы[25]. Следующим качественным усовершенствованием рецептивной связи с миром становится радио (см. 281). Перечисленные медиальные инструменты вновь позволяют Корчагину влиять на общественные процессы, служить делу партии. «Корчагин опять ухватился за руль обеими руками и жизнь, сделавшую несколько острых зигзагов, повернул к новой цели. Это была мечта о возврате в строй через учебу и литературу» (276).

Здесь вновь происходит перекрещивание двух векторов: физической деградации и сокращению радиуса действия пропагандистской работы Павки противопоставляется повышение уровня используемых медиальных средств, дающих Корчагину возможность снова «встать в строй» — если не в активной борьбе, то, по меньшей мере, на фронте воспитания и наставничества. Идеологическая стойкость поддерживается при помощи средств коммуникации.

В романе открытым текстом говорится о том, что писательская деятельность Корчагина служит интересам партии (см. 269 и сл.). О том, что сам роман берет на себя выполнение партийной задачи, а именно в плане воздей-

ствия на поведение читателей, свидетельствуют многочисленные официальные лозунги, включенные в текст романа. Так, в тексте встречается призыв «[...] Вступайте в ряды Красной Армии» (94), который, кроме адресатов внутри романа, имеет в виду и его читателей. Не обходится и без коммунистического лозунга номер один — эпиграфа «Коммунистического манифеста» Маркса и Энгельса «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (95). В непосредственном соседстве с ним Островский, казалось бы, невпопад, помещает цитату из текста «Интернационала» (в свою очередь цитирующего Евангелие), которая в предельно краткой форме передает заложенную в христианском источнике логику переоценки (Мф. *19, 30*): «Кто был ничем, тот станет всем» (95). Следуйте за Павкой, и за вашим уничижением последует возвышение — конечно же, имманентное, политическое: «Будет и у нас праздник, товарищи [...]!» (95).

Особой агитационной силой обладает в романе смерть Ленина: «Смерть вождя партии и класса зовет лучших сынов <sic!> пролетариата в наши ряды...» (240). Постоянное повторение этого призыва в романе ведет к непосредственному результату: тысячи рабочих вступают в партию. Эффект убеждающего воздействия описывается при помощи эпического (или библейского — см.: Иер. *12, 2*) образа дерева: «Смерть Ленина сотни тысяч рабочих сделала большевиками. Гибель вождя не расстроила рядов партии. Так дерево, глубоко вошедшее в почву могучими корнями, не гибнет, если у него срезают верхушку» (244). Именно смерть «Спасителя», именно доказательство его смертности (т. е. кенозис) оказывает самое сильное убеждающее воздействие.

7. Работу над романом «Как закалялась сталь» Островский начинает в 1930 году, когда полиартрит и слепота сделали его зависимым от помощи других. Первая глава первой части была написана самим автором от руки при помощи транспаранта, все остальные главы были записаны секретарями[26]. В ноябре 1931 года первая часть романа была завершена, в апреле того же года она была напечатана в журнале «Молодая гвардия». В 1935 году, после основательной повторной переработки, обе части романа выходят в форме книги. Только над первой книжной версией романа в 1935 году работало одиннадцать «литературных шефов молодого писателя»[27]. Островский жалуется, что его роман прошел через «настоящий конвейер» редакторов, которые изменили и обкорнали его[28].

Политическая цензура прошлась прежде всего по 9 главе первой части и 9 главе второй части, речь в которых идет о внутрипартийной оппозиции. В июне 1933 года и, повторно, в апреле 1935 года Островский дал свое согласие на внесение изменений в эти главы[29]. О Павкиной принадлежности к внутрипартийной оппозиции, о которой писалось в первой версии романа, в его заключительном варианте наиболее явно свидетельствует мотив, содержащийся в 7 главе второй части: Жаркий, Корчагин и др. протестуют против «европейских танцев» нэпманов (см. 256 и сл.)[30]. В версии романа, в конце концов увидевшей свет, «рабочая оппозиция» сосредоточена исключительно вокруг Дубавы.

Если в первой редакции Дубава и Корчагин были друзьями, пути которых расходятся на более позднем этапе, поскольку Дубава остается верен себе, а Корчагин подчиняется официальной линии партии и отказывается от пролетарского кредо, то в ходе правки романа Корчагин становится однозначно положительным героем (и депролетаризируется), а Дубава превращается в заклятого врага-троцкиста. «Героизация Павла Корчагина» осуществляется — как отмечает Н. Никулина — за счет Дубавы[31]. Павкины сомнения, его политическая ненадежность ретушируются — т. е. происходит частичная нейтрализация кенотического аспекта присущей человеку слабости — чтобы придать герою большую цельность и однозначность.

В то время как подобная героизация и сглаживание политической конфликтности, по всей вероятности, послужили предпосылкой для официальной канонизации текста, в плане восприятия массовым читателем дело могло обстоять иначе. Можно предположить, что именно то обстоятельство, что человеческие слабости Павки и его пролетарский протест против официальной линии не были заретушированы полностью, стало залогом успеха романа и сделало Корчагина примером для подражания.

Текст, представляющий собой результат многочисленных редакторских изменений, за необычайно короткое время сумел стать частью «золотого» канона советской литературы. Приводимые С. Трегубом в 1953 году данные о том, что в 1950 году насчитывалось уже 150 изданий романа на русском языке и 136 изданий на всевозможных других языках[32], свидетельствуют не только о том, насколько эффективно действовала установка на канонизацию Островского, но и о том, что она оказалась автоаффирмативной. В крупноформатном альбоме под заглавием «Николай Островский», вышедшем в 1974 году, целая страница отведена репродукциям обложек переводных изданий романа[33].

В какой мере Островский действительно является автором текста, с большим усердием пропагандировавшегося соответствующими инстанциями советской литературной промышленности, достоверно не известно; несмотря на это обстоятельство близость автора и героя постоянно подчеркивалась. В исследованиях советских литературоведов Корчагин и Островский часто становились одним лицом[34] или описывались как двуликий Янус «Корчагин-Островский»[35]. У Трегуба даже встречается следующая, библейская по духу (ср.: Быт. *1, 27*), формулировка: «По своему образу и подобию он <Николай Островский. — *Д. У.*> создал Павла Корчагина»[36]. Успех, которым книга пользовалась у читателей, часто связывается именно с этим обстоятельством[37], а тезис об автобиографичности романа Трегуб — вопреки самой резкой критике — защищает до последнего, допуская лишь незначительные поправки[38]. Единое целое, в которое были сплетены жизнь и текст, Островский и Корчагин, должно было остаться неделимым навсегда. Тактика советских исследователей возымела свое воздействие: это единство уже едва ли удастся расчленить.

В 1931 году Островский писал о своем романе: «Это только факты»[39]. Отрицательная рецензия, вышедшая в свет 5 апреля 1935 года, заставляет внести в эту позицию первые коррективы. Автор рецензии, Борис Дайред-

жиев, подвергает критике автобиографическую идентификацию, которая, по его словам, делает из романа документ личных жалоб больного Островского и таким образом деградирует его главного персонажа[40]. Рецензент считает, что автобиографичность текста ведет к недопустимому снижению статуса литературного героя. 11 апреля 1935 года выходит открытое письмо Островского Дайреджиеву, в котором автор обвиняет последнего в клевете и оспаривает автобиографический характер романа[41]. Через месяц, 16 мая 1935 года, Островский добавляет, что утверждение об автобиографичности явилось бы свидетельством отсутствия «большевистской скромности»[42]. Таким образом, Островский как бы поддерживает критику в свой адрес, уничижая себя самого, чтобы возвысить героя своего романа. Пролетарско-кенотическое уничижение, в случае литературного героя сглаженное политической цензурой, теперь берет на себя автор текста, неожиданно опровергая автобиографичность написанного им романа. Однако критика со стороны Дайреджиева подействовала ненадолго. В одном из своих последних интервью, данном в сентябре 1936 года, Островский утверждает: «Раньше я решительно протестовал против того, что эта вещь автобиографична, но теперь это бесполезно. В книге дана правда без всяких отклонений»[43]. Напомним: политическая цензура героизировала и депролетаризировала Корчагина. Вновь идентифицируя себя с героем, Островский пытается поучаствовать в этой исторической фальсификации[44]. Видимо, «большевистская скромность» успела себя исчерпать, а умирать героем всё как-то приятнее.

На основе сказанного можно утверждать, что мифологизация Корчагина/Островского происходит не исключительно путем утверждения автобиографичности, как пишет Гуский в уже цитировавшейся статье, а сопровождается героизацией и депролетаризацией автора-героя, изображаемого как однозначный, цельный образ. Чем дальше уходит в прошлое история автора, тем меньше человеческих черт оставляет в нем процесс мифологизации и канонизации, превращая его в монолитный идеологический снаряд. Несущественными оказываются в конце концов даже страдания и аскетизм Островского. Канонизаторы (и среди них в данном случае Платонов) превращают трагическую биографию Островского в счастливую историю человека, нашедшего себя в социалистическом обществе[45].

Не исключено, что причиной успеха романа — бесспорно, привлекавшего и своим приключенческим характером[46] — явилось именно сострадание читателей, а вовсе не «социалистическое счастье» и не монолитность образа, о которых так много говорилось и писалось. Более того: возможно, что живописуемые Островским страдания послужили кодом протеста подавляемого сына против отца (партии), который вынуждает его страдать. Если это действительно так, нам пришлось бы объяснять популярность текста его функцией клапана для выпуска антитоталитарного давления...

Корчагин/Островский в своем монолитном двуединстве становится одной из центральных моделей для подражания, навязанных соцреализмом сверху, прочно занимая свое место рядом с Павликом Морозовым, Валерием Чкаловым и многими другими. Несколько десятилетий подряд Корчагин, по-видимому, действительно является «известнейшим литературным героем»[47].

Он становится шаблоном, под который подгоняется концепция героя эпохи соцреализма.

8. Унификация литературных героев представляет собой лишь промежуточную цель литературной доктрины соцреализма. Стоящая за ней политическая задача заключается в том, чтобы привить советским гражданам модель поведения Корчагина. Особое значение отводится при этом военной службе (ср. экранизацию Донского в 1942 году) и самопожертвованию на трудовом фронте, которые пропагандируются в интересах подчинения социальной дисциплине[48]. Не случайно лейтмотив солдатской субординации находит продолжение в советской исследовательской литературе[49].

Уже в самом начале процесса канонизации судьба Корчагина приводится как «пример, достойный подражания»[50]. При этом авторы статей в один голос утверждают, что призыв к подражанию исходит «снизу», т. е. от читателей.

История возникновения культа «снизу» приписывается так называемому движению корчагинцев. «Гордое племя корчагинцев»[51] воспевается настолько старательно и настойчиво, что невольно закрадываются подозрения, не имеем ли мы дело с мистификацией. Уж слишком интернационален состав улыбающейся во весь разворот группы молодежи в альбоме «Николай Островский»[52], слишком противоречивы данные о возникновении этого движения[53].

После войны название движения было превращено в символ трудового самопожертвования: корчагинцев (и тех, кто хотел ими стать) призывали брать пример с корчагинского трудового аскетизма[54], чтобы затем самим стать таким примером и передавать готовность к трудовому самопожертвованию из поколения в поколение: «Он <Корчагин — *Д. У.*> со мной и во мне, друг мой и напарник мой, он любит труд и трудолюбию учит других»[55]; «Мы продолжаем трудовую эстафету поколения Павла Корчагина»[56]; образу Павки приписывается притягательная, влекущая за собой сила «магнита»[57]. Вторую ипостась Павки — Островского — тоже не забывают: перед ним (возвышенным на пара-религиозный пьедестал) преклоняют колена (ср. Фил. 2,*10*), перед ним приносят трудовые клятвы[58].

Допустим, что движение корчагинцев не было абсолютной мистификацией. Каковы же тогда были медиальные инструменты канонизации, при помощи которых это движение было вызвано к жизни? Всё начинается с просьбы Островского в адрес редактора К. Трофимова, чтобы тот позаботился о соответствующем приеме украинского перевода книги («Як гартувалася сталь») литературной критикой: «[...] Вы постарайтесь о том, чтобы в печати ее <книгу. — *Д. У.*> "обстреляли критически"»[59]. За этой просьбой следует организованный поток читательских отзывов и комментарии к ним. В них передается сообщение, якобы присланное одним из читателей, о том, что книгу читают вслух для неграмотных (которое скорее следует рассматривать не как сообщение о чём-то уже осуществившемся, а как призыв к действию). Подобные чтения впоследствии, видимо, действительно устраивались[60]. В 1950—60 гг. эта практика подвергается организационному усовершенствованию: в библиотеках проводятся читательские конференции по книге Островского, цель которых — не обмен личными впечатлениями от прочитанно-

го, а опять же унификация. «Правильный отзыв» о романе должен соответствовать определенным требованиям[61].

Чтобы читатель с молодых лет был подготовлен к «правильному» восприятию романа, «Как закалялась сталь» выходит в серии «Школьная библиотека» издательства «Просвещение», а также в издательстве «Детская литература». То обстоятельство, что якобы адаптированный для детей вариант романа обходится без значительных изменений, вполне вписывается в логику достижения поставленной политической задачи[62].

Спектр медиальной канонизации образов Островского и Корчагина замыкается техническими средствами: в Советском Союзе роман был четырежды экранизирован (в 1942, 1956, 1973 и 1975 гг.). Пропаганде трудовой аскезы корчагинцев был посвящен одноименный фильм («Корчагинцы», 1981). Фильмы, снятые по роману, следуют той же самой стратегии, которая лежала в основе последовательной героизации Островского его биографами. Особенно в экранизации Марка Донского (1942), в которой Павка ни с того ни с сего становится участником боевых действий против немецкой армии, герою чужды какие-либо человеческие слабости: он дисциплинирован, здоров, не получает серьезных ранений и не моргнув глазом противостоит негативному соблазну, исходящему от Тони.

Участие различных советских инстанций, в ведомстве которых лежала сфера культурной политики, свидетельствует о том, что в процессе рецепции романа «Как закалялась сталь» ни одна деталь не была предоставлена воле случая. Успех романа не пришел сам собой, а явился результатом слаженного взаимодействия отдельных элементов целого диспозитива[63], который использовал Островского как оружие[64] и привел к утверждению подражания Павке в качестве нормы. Поэтому советская исследовательская литература большей частью представляет собой не столько литературный анализ произведения, сколько своего рода ритуальное заклинание, долженствующее подкрепить перформативный эффект текста[65]. То убеждающее воздействие, которое заложено в самом тексте эпохи соцреализма, дублируется исследовательской литературой[66]. Включение романа Островского в сборник «Вехи памяти» (1987)[67] является симптомом надежды на то, что такое заглавие не преминет оказать перформативное воздействие. В памяти «рожденных» им «героев», т. е. подражающих ему, Корчагину должна быть дарована «вторая жизнь»[68].

При этом сами советские исследователи, пишущие о широком восприятии и воздействии романа Островского, явно не могут избавиться от неприятного ощущения, что вся история текста представляет собой результат их собственной мистификации. Они снова и снова пытаются заранее рассеять всяческие подозрения, не будучи, однако, в состоянии полностью отрицать то обстоятельство, что «соответствующие инструкции» поступили сверху. Так, например, Л. Аннинский утверждает, что массовый интерес к роману возник еще до начала пропагандистской кампании, признавая при этом, что студент И. Марченко, ставший впоследствии одним из самых активных пропагандистов украинского перевода романа, прочел текст по прямому указанию комсомола и что 80% тиража первой части в 1932 году были скуплены отделом политпропаганды Красной Армии[69].

Что касается пропаганды перевыполнения трудовой нормы, толчком которой послужило пресловутое 1300-процентное выполнение нормы Алексеем Стахановым 31 августа 1935 года (чему, в свою очередь, предшествовала длительная подготовка), то здесь пример трудового самопожертвования Корчагина, кажется, и вправду подействовал[70]. Корчагин был первым литературным «самоотверженным тружеником»[71]; за ним последовал Стаханов, работавший в искусственно созданных для него условиях.

Перевод с немецкого Елены Уффельманн

---

[1] «Non ignara mali miseris succurere disco» (Aeneis, I 630). См.: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 153.

[2] *С. Петров*. Проблема человека и литература социалистического реализма // Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М., 1977. С. 22.

[3] При этом мы будем опираться на предпосылки теории «History of Books» (*R. Darnton*. The Literary Underground of the Old Regime. Cambridge, Mass., 1982).

[4] *K. Clark*. The Soviet Novel. History as Ritual. Bloomington, 2000. P. 15—17.

[5] Ср.: *А. Синявский* (*А. Терц*). Что такое социалистический реализм // Фантастические повести. London, 1967. С. 417.

[6] *Н. Грознова*. Счастье борца. О романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь». Пособие для учителей. М., 1981. С. 17.

[7] Здесь и ниже сноски в тексте на страницы издания: *Н. А. Островский*. Как закалялась сталь. Роман. М., 1982.

[8] *B. Groys*. Die gebaute Ideologie // Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit / Peter Noever (Hg). München; New York, 1994. S. 19.

[9] Здесь и ниже см.: *И. Смирнов*. Scri ptum sub specie sovietica // Russian Language Journal. 1987. № 41. P. 115—138

[10] Там же. P. 124.

[11] *Л. Аннинский*. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1971. С. 57.

[12] *Н. Островский*. Как закалялась сталь. С. 166; Здесь и ниже см.: *Л. Софронова*. К истории советской агиографии // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Ред. Н. Куренная. М., 1995. С. 95—96.

[13] *Н. Никулина*. Работа Н. Островского над романом «Как закалялась сталь» // Вопросы советской литературы VI / С. Касторский, В. Ковалев (сост.). М.; Л., 1957. С. 151.

[14] *И. Смирнов*. Соцреализм. Антропологическое измерение // Соцреалистический канон / Х. Гюнтер и Е. Добренко (сост.). СПб., 2000. С. 20. Согласно утверждению И. Смирнова, официальное представление о человеке являлось «антропоцентробежным» (Там же. С. 17).

[15] Как Христос, принявший человеческий облик, подвергается искушению (Евр. *4, 15*) и впадает в отчаяние (Евр. *5, 7*).

[16] *Е. Таратута*. История двух книг. «Подпольная Россия» С. М. Степняка-Кравчинского» и «Овод» Этель Лилиан Войнич. М., 1987. С. 87 сл.

[17] Ср. гипотезу Режин Робэн о том, что положительный герой есть лишь недостижимая цель, «горизонт» текстов соцреализма (*R. Robin*. Le Réalisme socialiste. Une

esthétique impossible. Цит. по: Socialist Realism. An Impossible Aesthetic. Stanford (CA), 1992. P. 292).

[18] Ср.: *A. Guski*. N. Ostrovskijs «Kak zakaljalas' stal'» — biographisches Dokument oder sozialistisch-realistisches Romanepos? // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1981. № 42. S. 144.

[19] *K. Clark*. Op. cit. P. 37.

[20] Здесь можно привести имена некоторых основоположников христианского монашества (например, Пахомия или Игнатия Лойолы), которые, будучи выходцами из солдатского сословия, позаимствовали некоторые нормы монашеского устава непосредственно из солдатского регламента.

[21] *А. Платонов*. Павел Корчагин // А. Платонов. Размышления читателя. Литературно-критические статьи и рецензии. М., 1979. С. 60.

[22] См.: *Н. Венгров*. Николай Островский. М., 1952. С. 136.

[23] *A. Gide*. «Retour de l'U.R.S.S. Appendice». Voyage au Congo. Le retour du Tchad. Retour de l'U.R.S.S. Retouches a mon Retour de l'U.R.S.S. Carnets d'Égypte. Paris, 1993. P. 459.

[24] Ср. тезис Гюнтера и Кларк о том, что соцреализм исходит из существования реальности высшего порядка в смысле учения Платона, кроющейся за видимой реальностью (*H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. S. 182; *K. Clark*. Op. cit. P. 146).

[25] «[...] повествование развертывается вопреки собственным медиальным условиям» (*Ju. Murašov*. Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre // Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre / Ju. Murašov, G. Witte (Hg.). München, 2003. S. 107).

[26] См.: *Н. Никулина*. Указ. соч. С. 123.

[27] *Т. Доступова*. Вторая жизнь Павла Корчагина. М., 1978. С. 9.

[28] См.: *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. М., 1974—1975. С. 316 сл.

[29] См.: *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. С. 182 и 300.

[30] По поводу изъятия этого эпизода из текста см.: *A. Guski*. Op. cit. S. 121—123.

[31] См.: *Н. Никулина*. Указ. соч. С. 135.

[32] См.: *S. Tregub*. Nikolaj Alexejewitsch Ostrowski. 1904 bis 1936. Berlin. 1953. S. 413f.

[33] См.: Николай Островский / Р. Островская, Д. Соколова (сост.). М., 1974. С. 95.

[34] См.: *С. Трегуб*. Живой Корчагин. Воспоминания и очерки. М., 1980. С. 7.

[35] *А. Платонов*. Указ. соч. С. 70.

[36] *С. Трегуб*. Указ. соч. С. 251. О близости автора и героя см.: *Н. Грознова*. Указ. соч. С. 119.

[37] С. Маршак пишет: «Николай Островский [...] вложил в написанную им книгу всю свою жизнь без остатка, и юный читатель это чувствует» (*С. Маршак*. О большой литературе для маленьких // Правда. 28.11.1954).

[38] См.: *С. Трегуб*. Указ. соч. С. 8 и 244 сл. Автор заходит так далеко, что предлагает считать литературный портрет Павкиной матери надежным источником данных о матери Островского (Там же. С. 83).

[39] *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. С. 135.

[40] См.: *A. Guski*. Op. cit. S. 126f.

[41] *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. С. 301.

[42] *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 2. М., 1967—68. С. 231.

[43] Там же. С. 285.

[44] Ср.: *A. Guski*. Op. cit. S. 128.

[45] См.: «[...] внешне полумертвый Островский был счастливым» (*А. Платонов*. Указ. соч. С. 60); ср. также: *Н. Жданов*. Смысл жизни. Заметки о творчестве Николая Островского // Знамя. 1937. № 3. С. 269; *В. Тимофеев, М. Ширяева*. Николай Островский. Критико-биографический очерк. М., 1957. С. 58 сл.

[46] *A. Guski*. Op. cit. S. 143f.

[47] Николай Островский / Сост. Р. Островская и Д. Соколова. С. 5.

[48] Ср.: *Н. Любович*. Н. Островский и его читатели // Новый мир. № 7. 1937. С. 259; *В. Тимофеев; М. Ширяева*. Николай Островский. С. 79.

[49] Ср., например, послесловие Трегуба к указанному изданию романа Островского, озаглавленное «Всегда в строю».

[50] *Н. Любович*. Н. Островский и его читатели. С. 257.

[51] *Т. Доступова*. Вторая жизнь Павла Корчагина. С. 78.

[52] Николай Островский / Р. Островская, Д. Соколова (сост.). С. 76, сл.

[53] Движение якобы было основано в период Великой Отечественной войны на Урале; согласно другой версии, движение зародилось на фронтах Великой Отечественной (см.: *Т. Доступова*. Вторая жизнь Павла Корчагина. С. 78).

[54] «Одну норму за себя, одну — за Павку!» (Цит. по: *Т. Доступова*. Указ. соч. С. 79).

[55] Ответ 58-летнего кочегара на вопрос анкеты; цит. по: *С. Трегуб*. Указ. соч. С. 248.

[56] Цит. по: *Т. Доступова*. Указ. соч. С. 80.

[57] *С. Трегуб*. Указ. соч. С. 252.

[58] См.: *Т. Доступова*. Указ. соч. С. 82 сл.; о других видах топики клятвы см.: *Ш. Вядро*. Николай Островский и его читатели. К 65-летию со дня рождения Н. А. Островского // Вопросы русской литературы. 1969. № 2 (11). Львов. С. 26.

[59] *Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. С. 224.

[60] См.: *S. Fitzpatrick*. Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s. Oxford; New York, 1999. P. 82.

[61] *Е. Добренко*. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 269.

[62] Ср.: *Н. Островский*. Как закалялась сталь. Обработка для детей среднего и старшего возраста. М.; Л., 1937.

[63] Термин М. Фуко. Брошюра Розовой (*Л. Розова*. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь». М., 1951) была издана Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний.

[64] Ср. описание Е. Кубичевым «мобилизационного оружия» (цит. по: *Ш. Вядро*. Указ. соч. С. 31).

[65] Ср.: *Н. Венгров*. Николай Островский. 1952; *S. Tregub*. Nikolaj Alexejewitsch Ostrowski; *В. Тимофеев, М. Ширяева*. Николай Островский; *Т. Доступова*. Вторая жизнь Павла Корчагина; *Н. Грознова*. Счастье борца, и др.

[66] См.: *P. Fast*. Ideology, Aesthetics, Literary History. Socialist Realism and its Others. Frankfurt a.M. e.a., 1999. P. 53.

[67] *Л. Аннинский, Е. Цейтлин*. Вехи памяти. О книгах Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». М., 1987. С. 14—69.

[68] *Ш. Вядро*. Указ. соч. С. 28.

[69] См.: *Л. Аннинский*. «Как закалялась сталь» Николая Островского. С. 18—19.

[70] Ср.: *А. Платонов*. Указ. соч. С. 69; а также переписку Островского и Стаханова (*Н. Островский*. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. С. 426).

[71] *В. Тимофеев, М. Ширяева*. Указ. соч. С. 56.

5. ТЕЛО В ТЕАТРЕ И КИНО

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

«ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ» КАК СТРАТЕГИЯ ПОЛИТИЗАЦИИ ИСКУССТВА

ПОВТОРНОЕ ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА ПОД РУКОВОДСТВОМ Н. Н. ЕВРЕИНОВА (1920 ГОД)

Николай Евреинов (1879—1953) — режиссер и теоретик театра, активный участник и основатель ряда экспериментальных театральных проектов начала XX века («Кривое зеркало», «Привал комедиантов», «Бродячая собака»), изобретатель жанра монодрамы, автор ряда содержательных работ по истории и философии театра. Принял русскую революцию, но затем всё-таки эмигрировал в Европу. Во Франции стал масоном и постановщиком первого звукового французского фильма. Евреинов актуален сегодня как автор концепции «театрализации жизни», которую он наиболее масштабно воплотил в массовой постановке 1920 года «Взятие Зимнего дворца» в Петрограде.

Постановка эта, как и философия театра Евреинова, представляет с нашей точки зрения показательный пример автономного политического действия интеллектуала и деятеля культуры в современном мире, которое при этом не теряет форму художественного произведения. Оставаясь, таким образом, в границах искусства, подобное действие, однако, перманентно размечает их заново, постепенно отбирая у социальной реальности исконно ей принадлежавшие территории, тем самым детерриториализуя социально-политический мир и его игроков.

ЖИЗНЕННОСТЬ ИСКУССТВА VS. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ЖИЗНИ

Прежде всего надо сказать, что Евреинов поставил под сомнение различные фигуры искренности, пафос подлинности, откровенности в искусстве, в первую очередь театральном. «При современной нивелировке переживаний искренность в общении людей стала отъявленной скукой», — пишет он в 1912 году[1]. Здесь его позицию можно сопоставить с критикой Фуко тезиса об открытии и раскрепощении сексуальности в современной эпохе по сравнению с эпохой Средневековья. Подобно тому как Фуко видел в христиан-

ском мире падших тел и греховности наиболее натуральное выражение сексуальности, Евреинов усматривал адекватное выражение природного смысла такого существа как человек в его театральности, способности и желании тотально инсценировать все стороны человеческой жизни, вплоть до события смерти.

Как следствие, Евреинов отвергал стратегию «жизненности» искусства, театра как «части жизни», понимание искусства как отражения-соответствия некоей реальности, чистый реализм, к которому стремился русский театр и до, и после Октябрьской революции 1917 года, прежде всего в системе К. С. Станиславского.

На огромном количестве примеров Евреинов пытался обосновать идею наличия своеобразного театрального инстинкта и его первичности по отношению к религии, сексуальности, искусству и самому театру в узком смысле. Источник и наиболее адекватное выражение этой природной театральности он обнаруживал при анализе детских игр, первобытных обрядов и культов. Театральный момент в антропо- и филогенезе играет, с его точки зрения, не только ключевую, но и преобладающую роль, предшествуя логике технического прогресса и рациональной экономике социальной жизни.

По Евреинову, было бы неверно понимать происхождение искусства и театра из потребностей охоты и ведения войны, т. е. чисто утилитарных соображений. «Не для устрашения врагов или удобства воины продевают себе в нос рыбью кость, от которой трудно дышать и плохо видно, а для радости самоизменения»[2], желания выйти за границы природы, утверждает он в статье «Театрализация жизни». Основные технические изобретения цивилизации появлялись не ввиду потребности восполнения природного дефицита, соображений экономии сил и борьбы за выживание, а в ситуации бесполезной растраты энергии, игры[3].

Но тезис тотальной театральности жизни только острее ставит вопрос об отношении театра и жизни. Пресловутое шекспировское понимание жизни как театра размывает границы жизни и искусства, смешивает театр в таком широком смысле и театр как искусство в смысле узком с его автономными все-таки художественными задачами, имманентной художественной формой, собственными технологиями, эволюцией, историей и т. д.[4]

Выход из этого затруднения следует искать в понимании Евреиновым театра (и вообще искусства) как альтернативной жизни, жизни только возможной, а не нашей бытовой, подчиняющейся экономическим и политическим законам. Театр не у́же жизни в таком понимании и не шире ее, он не является ни ее частью, ни отражением. Он альтернатива, но не общему понятию жизни в пользу какой-то грезы или вымышленной утопии. Театр — альтернативная модель социальной жизни, которая сама насквозь театральна, подчиняясь воле и вкусам «бездарных режиссеров» от политики.

По сути, Евреинов попытался посмотреть на театр с точки зрения самого театра, как Гуссерль в те же годы феноменологически рефлексивно смотрел на сознание, Дильтей с точки зрения переживания — на человеческую жизнь и историю, а Лукач с марксистской точки зрения — на сам марксизм. В статье «Театрократия» Евреинов ставил задачей театру не отражение «правды

жизни» и не исправление нравов, а удовлетворение желания к преображению «я»[5], к театральному инсценированию не осуществимых в социальной жизни фантазмов.

Евреинов считал, что такое главное назначение театра как искусства не может быть достигнуто путем эстетизации действительности: «Что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иной целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения, быть может эстетического, а быть может и нет, что не важно»[6]. Поэтому он определял свою концепцию как преэстетизм — «искание смысла жизни вне прекрасного в строго эстетическом отношении»[7].

Евреинов радикально отказывался от философии субъекта и построенной на учении о его психических способностях эстетики. Чтобы добраться до подлинного смысла человеческого существования, необходимо изначально, пользуясь феноменологическим языком, выключить натуральное ego. Смысл этот, по Евреинову — стать Другим, претерпеть становление Другим, как мы могли бы сказать сегодня словами Жиля Делеза. Становление Другим имплицирует единственно обоснованную этику Другого, отсутствие каковой явилось фундаментальным изъяном большинства философских доктрин XIX—XX вв.

ТЕАТРОТЕРАПИЯ

Подозрение к натуральному Я роднит подход Евреинова с психоанализом. В двух его статьях[8] описан метод своеобразной социальной психотерапии, которую он называет театротерапией. Речь идет о постановке спектакля в школе, где мальчики ухаживали за одной девочкой, а она дурачила большинство из них, предпочитая только одного. Сложилась травматическая ситуация, и учитель предложил разыграть эту реальную ситуацию в условных ролях, где дети выражали бы в театральных образах собственные характеры и близкую по смыслу историю Коломбины и ее поклонников. Результат был феноменальный — напряжение ушло, все стали близкими друзьями, а вопрос о сексуальных приоритетах и обманах более не возникал. Евреинов видит в этом примере образование третьего рода театральной маски, наряду с маской психологической (когда актер играет другие характеры) и прагматической (когда он играет самого себя) — автобио-реконструктивной. Новая маска дает, по Евреинову, возможность «явить на подмостках театра себя самих в повторении действительно случившегося с ними»[9].

При этом повтор понимается здесь как отклонение (denegation) травматической реальности, подвешивание (suspension) ситуации и символическое ее разрешение. Актеры идеально претерпевают фрустрацию непризнания, контролируя тиранический образ путем своеобразного договора. Общим условием подобного театра является участие всех, в том числе и зрителей, в постановке.

Обращение Евреинова вслед за Ницше к античной трагедии как прообразу такого театра закономерно. Главное формальное сходство — роль хора, делающая условным и ситуативным разделение на актеров и зрителей. В подобном театре разыгрывается не какой-то банальный сценарий с моралистическим выводом, а ситуация реальной трагической неразрешимости, в которую попадали или могут попасть участники постановки в своей реальной жизни. Однако в действительности никто не умирает (по крайней мере здесь и теперь), герои переживают лишь «малую смерть», осознают принципиальную трансцендентную конечность бытия, претерпевают становление Другим и максимально возможное наслаждение в открывающемся таким образом новом экзистенциальном горизонте.

Евреинов писал в «Инвенциях о смерти»: «Когда слишком занят театром, некогда как следует поразмыслить о смерти. Если и думаешь о ней, то всё по счастливой инерции, в "плане театральности" [...] Например, лежишь бледный, с загадочными глазами, восковая рука прижалась к сердцу в предсмертной муке, а на эффектно страдальческих устах улыбка... красивый вздох... ироническое "до свиданья, господа"... в ногах рыдает белокурая возлюбленная... перед тобой мать в темной шали, с тонким батистовым платком и пересекающимся голосом — "мой сын!"... А то много друзей, знакомых, преданный слуга с заплаканными глазами и красным носом, а ты вперил свой взор горé и мелодично-хрипло просишь: "свету, больше свету" или что-нибудь вроде этого... Хорошо!..»[10]

Интуиция «театрализации жизни» заводила Евреинова так далеко, что он мог оправдывать крепостное право и даже публичные казни, только если отношения помещика и крестьян, палача и жертвы полны театральных церемоний и жестов[11]. И здесь он также следовал за Ницше, который, как помнится, советовал поостеречься корчить «угрюмую рожу», когда речь заходит о пытке[12]. Только на первый взгляд мы имеем здесь дело с эстетизацией status quo, характерной для консервативной, правоориентированной мысли. Надо учитывать, что Евреинов обращался к этому опасному материалу в момент преобладающей либеральной (левой и правой) критики крепостничества и прочих видов социального рабства, внутреннее лицемерие которой он и хочет здесь оттенить. Крепостное право оправдано на сцене, где участники действа вступают в перверсивные договорные отношения, получая максимальные удовольствия от соблюдения самого ритуала подчинения и господства. Но идея Евреинова заключалась в том, что изменить ситуацию социального рабства введением либеральных законов и долгим путем правового реформаторства невозможно — как правовед по образованию и автор объемного исследования «История телесных наказаний в России» он сознавал подробно описанный позднее Мишелем Фуко стратологический разрыв между планом выражения (системой права) и содержания (реальной практикой неформализованных телесных наказаний). Отсюда единственный путь — это изменение чувственности людей, глубоко укорененных в культуре способов отношения к Другому, которые, с точки зрения Евреинова, можно выправить в перспективе масштабного квазиреволюционного проекта «театрализации жизни».

Еще до революции 1917 года, в главе «Театр в будущем» (кн. «Театр для себя», 1915—17) Евреинов писал: «Отчего не допустить, например, что та часть русского народа, которая не сопьется и не исподличается, не захочет променять своего богатырского первенства на чечевичную похлебку космополитического всеравенства, [...] в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и... не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся...»[13]

Вскоре этот «прекрасный день» действительно настал.

ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА II

Именно Октябрьская революция предоставила Евреинову возможность воплотить его грезу — превращение жизни в театр. В октябре 1920 года, когда Красная Армия уже уничтожила Колчака, Деникина и Юденича, на празднование третьей годовщины революции было решено восстановить в памяти ее центральное символическое событие — взятие Зимнего дворца, в котором заседало Временное правительство А. Ф. Керенского.

Евреинов был назначен главным режиссером грандиозной массовой постановки, которую нужно было отрепетировать за полтора месяца. По масштабности, зрелищности и исторической значимости эта акция не имела аналогов в предыдущей и последующей истории России, нельзя было сравнить ее и с известными из истории играми в Колизее, средневековыми мистериальными действами и праздниками во времена Французской революции[14]. Достаточно сказать, что в постановке принимало участие более 10 000 человек, несколько сот солдат и матросов действующей армии, военная техника и крейсер «Аврора». Только режиссерский состав и творческая группа насчитывали несколько десятков человек, довольно известных людей того времени: художника Ю. Анненкова, режиссеров А. Кугеля, Н. Петрова, композитора Г. Варлиха и мн. др.

Такой размах отчасти объясним условиями военного коммунизма, когда устроение подобных мероприятий, определенных специальным декретом Ленина, находилось в ведомстве командования Армии и Флота и подчинялось военной дисциплине[15]. Для бесперебойной подготовки был даже создан специальный штаб. На каждом участке был назначен свой командир, все подчинялись приказам[16], которые печатались и распространялись в специальных изданиях-летучках. Связь осуществлялась и по телефонам, и через десятки курьеров. Задействованные актеры и массовка работали почти бесплатно, за продовольственный паек. Большинство из них так или иначе сами были участниками революционных событий, поэтому вряд ли воспринимали происходящее только как работу.

Перед началом репетиций Евреинов не преминул произнести перед десятитысячной труппой речь в духе своей театральной теории. Он восторженно

объявил: «Время статистов прошло. Помните, товарищи, что вы вовсе не статисты. Вы артисты, быть может, еще более ценные, чем артисты старых театральных навыков. Вы части коллективного артиста. От сложения и умножения ваших переживаний получается новый эффект нового театрального действия»[17].

В газете «Жизнь искусства» писали по поводу организованных репетиций: «Действительно, на репетициях видишь, что слова тов. Евреинова не только слова. Все эти участники ведут себя не как казенные статисты, а как части коллективного актера»[18].

Декорация постановки выглядела весьма внушительно. На Дворцовой площади налево и направо от арки Главного штаба были сооружены две огромные, полностью декорированные сцены более 40 метров каждая, соединенные мостом. Одна называлась «красной», а другая — «белой». На площадках разыгрывались попеременно пантомимные сцены, рисующие различные исторические эпизоды, предшествовавшие русской революции. Для этого в темноте включалось освещение то одной, то другой площадки — эффект от этого был подобен кинематографическому монтажу.

Общая сюжетная тема — борьба труда и капитала. Центральной фигурой «красной» площадки был Ленин, центром «белой» площадки — Керенский. Эпизод «Октябрь» строился следующим образом. Из-под арки штаба мчались грузовики, заполненные вооруженными рабочими. Они проносились мимо Александрийской колонны, возле которой находился командный пункт и трибуны для зрителей, и, продолжая свой путь, останавливались возле исторической «поленницы» у самого Зимнего дворца, охраняемого юнкерами и женским батальоном. Короткий бой возле поленницы оканчивался бегством оборонявшихся; восставшие врывались в Зимний дворец.

Дворец становился главным действующим лицом. Он был погружен в темноту. Но как только восставшие врывались во дворец, сразу же включались прожектора на «Авроре», которая стояла на своем историческом месте. Дворец превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. На фоне спущенных белых штор приемом театра китайских теней разыгрывались маленькие пантомимы боя. Этот эпизод так и назывался: «Силуэтный бой». Поединки в окнах кончались победой восставших. Все прожекторы — и с «Авроры», и с Дворцовой площади — концентрировались на огромном красном знамени, взвивавшемся над дворцом, а во всех окнах вспыхивал красный свет и огромные красные звезды. На опустевшей Дворцовой площади разыгрывался последний сатирический эпизод — бегство Керенского, переодетого в женское платье, и пантомима оканчивалась фейерверком и орудийным салютом. Всё действие сопровождалось громкими взрывами, выстрелами, революционными песнями и музыкой Варлиха, исполняемой оркестром в 500 человек.

Зрители, которых, несмотря на дождь, собралось более 150 000 человек, также реально соучаствовали в каждом эпизоде, составляя своеобразный хор. В «Известиях П.С.Р.К.Д.» писали, что крестьянки из соседних деревень, впервые посетившие Питер, держались тесными кучками, боясь затеряться в толпе, и с любопытством следили за лучами прожекторов, бегающих по об-

лачному небу. На любое действие они реагировали как на реальное событие, а когда началась последняя атака, вместе со всей толпой инстинктивно потянулись к решеткам Зимнего дворца.

«Такое вовлечение в действо зрителей, — писал Евреинов в журнале «Красный милиционер», — величайшее достижение сценического искусства; высший успех недостижим для мастеров его, и рядом с ним поистине жалкими кажутся лавры и аплодисменты, умилительные при ординарной победе на театральном фоне»[19].

***

Сегодня постановка эта может быть рассмотрена как прообраз современных политических PR-технологий и как предтеча художественных перформансов 1960—90-х гг. в Европе и России. Евреинову удалось максимально приблизить «театр для себя» к реальной социальной жизни, сохранив художественную форму. Можно сказать, что эта постановка в глазах собравшихся была не менее реальна, чем сама Октябрьская революция в плане перепереживания вытесненных ввиду своей травматичности и катастрофичности событий. Она восстанавливала в уже отрешенной форме разрушенный символический порядок, превращая утрату в нечто возможное для одних, а другим позволила сознательно пережить новую социальную инициацию — «рождение революцией».

Событие революции было как бы закреплено и проявлено в этом перформансе на уровне образа. Тот же С. М. Эйзенштейн наверняка опирался в своем «Октябре» на документированную в хрониках постановку Евреинова, хотя позднее и оспаривал это[20]. Именно через нее вспоминали и воспринимали революцию ближайшие поколения. Кроме того, Евреинов доказал этим перформансом бесперспективность «жизненного» натуралистического театра, стремящегося изобразить, эстетизировать действительность. Напротив, сама действительность изображала его театральный принцип в тот вечер 1920 года.

Но в этой работе можно выделить и другой политический провокативный момент — идея тотального театра, спроецированная на символический локус революционного Петрограда при огромном скоплении народа, могла подменить собой событие реальной революции, встать на ее место, сохраняя однако театральный характер. В этой постановке Евреинов предложил способ перетекания искусства в «политику» — без многолетней подпольной партийной работы, без ссылок и каторги, без массовых убийств и грабежей. Власть просто переходит в руки народа, который лишь «играет» в революцию, разрешенную властями в качестве театральной постановки.

Ибо эффект от инсценирования и повтора события непредсказуем, особенно если в нём оказывается затронутой реальность группового желания. Такая составляющая театральной машины, как массовка, становится массой и может осознать свою силу и повторить революцию уже в отношении новой власти — потому что повтор всегда различает.

Характерно, что устроители видели в этой постановке начало нового театра массовых действий. Так, К. Н. Державин, один из ее режиссеров, в статье «Чудо» в газете «Известия» восторженно писал: «Секрет сценической

толпы раскрыт, и в нашей воле теперь подойти к замечательным возможностям и открытиям. Масштабы удалось развернуть поистине мировые. Постановку "Взятие Зимнего дворца" аршином действительности измерить нельзя, в осуществление же ее можно было только верить со страхом и упованием. То, что было осуществлено на глазах тысячных зрителей — является чудом, которое могло произойти только в России, в стране титанических возможностей»[21].

После 1920 года подобные постановки перешли в ведение гражданских культурных учреждений, сократились в масштабе, снизились до уровня народных гуляний, демонстраций и военных парадов. Именно возможность не просто репереживания, но и повтора революции как открытой возможности, связанной с неустранимым ни в одном обществе противоречием между сформированным социальным укладом и неудержимым техническим и культурным прогрессом, была почувствована советскими властями, и прежде всего поэтому подобные мероприятия в дальнейшем уже не повторялись.

Но в 1920 году народ еще мог позволить себе не просто потреблять искусство, но и создавать его, активно участвовать в истории, т. е. одновременно быть и ее субъектом, и ее объектом. Поэтому существование подобных постановок может выступать в качестве индикатора свободы в обществе[22].

Как известно, ситуация в Советской России очень скоро радикально изменилась. Евреинов в 1923 году отправился за русскими религиозными философами в вынужденную эмиграцию, где стал активно заниматься кино и вступил в масонский орден, ставший для него последним прибежищем «театральных преображений»[23].

***

В архивных материалах Евреинова встречается еще одна важная тема об отношениях единицы и массы в массовой театральной постановке.

Один из режиссеров «белой» площадки и ближайший коллега Евреинова по дореволюционному театру «Кривое зеркало» А. Кугель предлагал представить Керенского 25 артистами, которые бы механически одновременно выполняли все его сценические движения. Евреинов возразил, что это преувеличит образ жалкой одинокой «пешки Истории», пытавшейся противопоставить свою волю воле восставшего пролетариата.

А. Кугель боялся, что один человек не будет различим на огромной сцене и на большом расстоянии в толпе других актеров. Евреинов в своих воспоминаниях цитирует статью того же К. Державина «Масса как таковая»: «Самое главное: противопоставление одной фигуры толпе. Керенский, удачно воплощенный известным киноактером тех лет Бруком, занимавший место то на фоне тесно сомкнутых юнкерских рядов, то поднимавшийся над стеснившейся у его кресла перепуганной толпой, послужил контрастирующей единицей по отношению к пятну остальных участников действа. [...] Массовый театр является театром исключительно пристрастным ко всякому корифейству и протагонизму. Наличие отдельного исполнителя, сосредотачивающего на себе в известный момент внимание зрителей,

подчеркивает массовую законченность всего ансамбля. Практика вполне оправдала это положение»[24].

Таким образом, можно сказать, что массовая постановка в этом понимании не означала отказа от личностного начала, ценности индивидуальной жизни и прочих либеральных ценностей в пользу каких-то общественных, «соборных», коммунистических утопий и массовидных образов[25].

Борис Гройс в свое время сформулировал идею амбивалентной взаимосвязи философии раннего Михаила Бахтина, Густава Шпета, Андрея Белого, Вячеслава Иванова и идеологии русского авангарда в целом с тоталитарным Gesamtkunstwerk Сталина. По мысли Гройса, опора соответствующих художников и мыслителей на ницшеанскую идею «воли к власти», отрицание позиций субъективности «я» в пользу безличной дионисийской стихии не позволило им выработать эффективную альтернативу надвигающейся сталинской идеологии и культуре, также эксплуатировавшей «ницшеанские мотивы». Поэтому, «хотя все характеризованные выше авторы и были вытеснены и подавлены официальной культурой, их ошибочно рассматривать в терминах морально-политической оппозиции к этой культуре»[26].

На основании приводимых Гройсом в обосновании этого скандального вывода аргументах в эту почтенную компанию можно включить и проект «театрализации жизни» Н. Евреинова. Но у Евреинова речь шла не об отказе от «Я», а о замене этого навязанного Другим образа субъективности на сознательно выбранную маску, в разрыве между осознанием условности которой и невыразимым я-чувством можно было бы разместить Другого и соблюсти таким образом его индивидуальные права.

Более того, видимое противоречие между евреиновской идеей универсальной театральности, массового вовлечения зрителя в искусство и теорией «театра для себя», воплощенной в монодраме, домашних спектаклях, а затем и предсказанном Евреиновым еще до революции home video[27], снимается в рассмотрении этой проблемы во времени, т. е. в исторической перспективе. В последней практической части «Театра для себя» Евреинов писал: «Индивидуальное в человеке, уступив временно соседствующему с ним соборному началу чуть не всего себя целиком, — *по достижении социального благополучия, подсказавшего эту уступку* <курсив мой — *И. Ч.*>, вновь возвращается, в известной сфере и в определенно назревший момент [...]. Таков ход человеческой эволюции»[28].

В своей концепции театральности Евреинов исходил из определенной философии субъекта, желания и интересы которого определяют характер его поведения, речи, исповедуемого им художественного или политического кредо. Субъект этот — не индивидуалист, не «единственный», исключительный во всем мире «уникум», а «политическое животное», самая «театральность» которого есть эффект социальности. В поздней статье «О любви к человечеству»[29] Евреинов приводит примеры из ботаники, зоологии и политической истории для оправдания своего тезиса о конкретности «социальных переживаний» и снова обращается к самому яркому в своей практике опыту «единства с Другим» — при постановке повторного взятия Зимнего дворца, когда несколько суток, увлеченно, без сна, он общался с десятками тысяч людей,

сорвал голос, но породил событие, не менее значимое в символическом плане, чем сама революция 1917 года.

Соответствующий подход имплицирует понимание желания не как дефицита, а как профицита, откуда уже следует принятие ницшеанской концепции трагедии, идущей не от недостатка и горя, а от избытка и светлой радости. Смерть маленького человеческого субъекта в подобной стратегии лишь условие интенсификации чувственной жизни его тела, а не повод для оплакивания «бессмысленности жизни», подмены ее смысла обещанием потустороннего блаженства двойника или идеей бессмертия того или иного общественного целого.

Ибо смерть — не цель человеческого желания, а последствие жизни, как и рождение детей — не цель любви, а последствие сексуального наслаждения.

Видеть в подобной мыслительной стратегии аналог сталинской тоталитарной модели можно только при условии, что социальное отчуждение и смерть человек может преодолеть только в условиях либеральной демократии западного типа, что и утверждал Б. Гройс в упомянутой статье.

Авторитету Б. Гройса можно противопоставить здесь авторитет С. Жижека, который, хотя и не ссылаясь прямо на Евреинова, упоминает в одной из своих последних книг историю повторного взятия Зимнего дворца в 1920 году и противопоставляет ее на принципиальном смысловом уровне сталинским парадам. В частности, он пишет: «Все мы помним печально известные первомайские парады, которые были одним из основных отличительных признаков сталинских режимов. Разве — если кому-то нужно доказательство, что ленинизм действовал совершенно иначе, — такие представления не служат предельным доказательством того, что Октябрьская революция явно была не простым coup d'etat, совершенным горсткой большевиков, но событием, выпустившим наружу громадный освободительный потенциал»[30]. Жижек отмечает тот важный момент, что участники театрального штурма играли самих себя, многие из «актеров» реально участвовали в событиях 1917 года, гражданской войне, страдали от нехватки продовольствия и при этом принимали участие в театральном представлении.

Любопытно, что и В. Шкловский в 1921 году, упоминая Евреинова, противопоставлял массовые представления как проявления «жизни» бегству от трудной действительности в иллюзорный мир парадов, маскарадов, драматических кружков и традиционного театра: «Народное массовое празднество, смотр сил, радость толпы есть утверждение сегодняшнего дня и его апофеоз... Народное массовое празднество — это дело живых; драматические же кружки — психоз, бегство, мечта селенита о конечностях»[31]. Кстати, «селениты» Уэллса, о которых говорит здесь Шкловский — это жители луны, которые были посажены в бочки, что позволяло развиваться только одному органу их тела — щупальцу, «полезному для коллектива». Таким образом, главный теоретик формализма усматривал в массовых представлениях 1920-х гг. способ полной открытости индивида Другому, коллективу, обществу при сохранении индивидуальности.

На перпендикулярной описанным выше подходам точке зрения в оценке смысла массовых театральных постановок 1920-х гг. стоял С. М. Эйзен-

штейн. В уже упомянутой статье 1940-х гг. о Евреинове он, в частности, писал: «Однако интересно, что этот проповедник <Евреинов. — *И. Ч.*> эгоцентрического театра — "театра для себя" — театра без зрителя, — остроумный и блестящий, в самой этой идее прочертивший предельный регресс театральной деятельности на самую ее низшую, до-коллективную и до-социально-активную стадию "театрального инстинкта" — одновременно оказался и тем, кто первый осуществил идею "коллективного соборного действия" тоже в первичных регрессивных его формах после Революции. [...] Здесь был образец чистого возвращения вспять, без пресловутого "как бы", которое характеризует новую прогрессивную стадию, неизбежно имеющую "нечто" общее с прошлым по облику, но совершенную качественную несоизмеримость с этим прошлым. Революционные действа, которыми управлял Н. Н. Евреинов с режиссерского пульта [...] были подкрашенной мумией прошлого, даже не возрождением, а неорганичной пересадкой на нашу почву типа первичных зрелищ средневекового Запада или празднеств Великой Французской Революции. Они остались бездетными. [...] Интересно — мой фильм закреплял на пленке воссоздание тех же событий штурма Зимнего, что и пресловутое массовое действие Евреинова. На той же Дворцовой площади. [...] Разница была в том, что здесь рождалась новая поступательная фаза театра на площади — массовый... фильм. А лет за семь до этого на этой площади умирал наэлектризованный труп типа театра, уходившего в вечность, неотрывно от отошедших стадий социального развития, его породивших»[32].

Если Н. И. Клейман[33] усматривает в этой жесткой оценке Эйзенштейном творчества Евреинова всего лишь иронию, отголосок «юношеского желания психологически преодолеть влияние Евреинова», то В. А. Подорога[34] обнаруживает принципиальную несовместимость их позиций, связанную с преодолением Эйзенштейном (вернее, изобретенным им новым медиа — массовым кино) ограничений модернистской картины мира, в рамки которой целиком вписывается евреиновский проект.

С этой точки зрения постановка Евреинова, размещаясь на уровне принципов своей организации и идеологии в контекстах русского символизма и отчасти авангарда, оперирует оппозицией героев и толпы, повинуется общим законам театрального зрелища, для которого опыт массы в принципе недоступен. Ибо масса организована совершенно иначе, нежели толпа зевак, собравшихся вокруг публичного зрелища. Точнее было бы сказать, что только масса и организована. Причем именно для массы не существует разделения на зрителей и актеров. Так, если у евреиновской постановки было 10 000 «актеров» и 150 000 зрителей, то Эйзенштейн задействовал в «Октябре» 150 000 массовки и никаких зрителей. Вернее, зрители, конечно, были, но они составляли уже «весь мир». Далее, масса по своей природе бессмертна и неуязвима. Вооруженная орудиями войны или труда, она стройными рядами неостановимо движется к известной только ей самой цели. Толпа же беспорядочна, хаотична и способна только затоптать самою себя.

Принципиально различен и генезис толпы и массы, и соответственно евреиновской и эйзенштейновской постановки. Первая происходит из древних

аграрных праздников, дионисовых шествий и ритуалов, являясь, по меткому замечанию того же Эйзенштейна, «чем-то средним между первичным козлодранием и средневековым площадным действием»[35]. Масса же и массовое искусство — это явление преимущественно городской культуры XX века, прошедшей через горнило революции.

С другой стороны, в «Мемо» Эйзенштейн признавал влияние Евреинова и на свое творчество, и на отношение к строению человеческой субъективности, и даже на способ организации своего архива[36]. Существует тема, на которой они вообще пересекались — это тема эшафотного генезиса искусства, эшафота как прообраза театра жестокости, одинаково привлекавшая и Евреинова, и Эйзенштейна.

Но рассудить Эйзенштейна и Евренова в вопросе о «революционности», «коллективности» и «индивидуальности» манифестированных ими проектов можно не только с привлечением исторического или психобиографического анализа, но и на актуальном современном политическом материале.

Вопрос ставится следующим образом: какую общественно-политическую модель предполагает художественный и теоретический проект Н. Евреинова, какую этику и логику отношений к Другому, взаимоотношений индивидуальности и общества он способен имплицировать? Критика Эйзенштейна-Подороги ставит под серьезное сомнение коллективистские потенции евреиновского театра, намекая на его индивидуалистическую обреченность. Но и альтернатива массового фильма представляется сомнительной с точки зрения современных конфигураций власти и ее медий.

Ибо медиавласть оказалась способна перекодировать и заявленный Эйзенштейном проект «массового фильма» в совершенно антиреволюционных, консервативных целях, заставив каждого человека вернуться в «бочки селенитов» — к телевизору, еще в условиях социализма. Но это же оказалось возможным сделать современным политтехнологам и с проектом Евреинова, в формах организованных митингов и забастовок, шествий протеста, демонстраций и пикетов.

Сегодня дистанция между художественным произведением и технологиями медиавласти вообще сократилась до миллиметра. Любые открытия в искусстве сразу же цинично используются в политическом PR, с потерей или переориентацией изначально заложенных в них мотиваций. Кроме, пожалуй, одного-единственного элемента — реального выхода на площадь огромного количества людей, что для власти все еще проблематично контролировать. Поэтому если какой-то проект искусства еще способен сегодня выводить людей на площади для отстаивания или закрепления своих прав, его и следует признать по-настоящему прогрессивным и актуальным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Необходимость обращения к театральности как своеобразной маске и, в конечном счете, к разработке художественной формы на теле самого социума связана также с ситуацией неразличения криминального преступления и

форм государственного террора и проявлений интенсивного революционного желания в современном мире. Мы, к сожалению или счастью, живем не в первобытном обществе и пребываем не в детских грезах, а в мире высокотехнологичных симулякров и тотально циничной идеологии. Мы знаем законы и уже заражены удовольствиями от их нарушений. Поэтому театральная маска является своеобразным рефлексивным инструментом, позволяющим контролировать сформированную социумом помимо нашей воли субъективность, подвешивать ее, удерживая дистанцию несовпадения с самим собой.

Другими словами, сегодня возможно полноценно развернуть интенсивность желания только в художественной форме, на сцене искусства. А театр — это вообще единственная сцена, на которой в наши дни можно встретиться с властью не на ее поле и играть не по ее правилам. Но это игра именно с ней самой, а не с нанятыми ею актерами — полицейскими, военными и т. д. Возможность достижения этого результата связана с некоторым изящным обходом инцестуального альянса «общество—государство»: художник не атакует общество прямым физическим насилием, а оно, в свою очередь, не обращается к услугам репрессивного аппарата государства. Художник практикует «невинный» обман общества — люди полагают, что приходят в театр или на выставку в качестве зрителей, а их последовательно превращают в массовку, а затем в некое подобие древнегреческого хора, т. е. в реальных участников разыгрывающейся трагедии.

В этой же стратегии можно сегодня помыслить разрешенный властями перформанс под названием «Революция» с актерами из власти и народа, играющих самих себя. Перформанс, устроенный на Красной площади и в Кремле, с разрешения властей плавно перетекает в реальную революцию, согласно режиссерскому сценарию и спонтанному волеизъявлению граждан, не желающих возвращаться в «реальность» из такого прекрасного «театра».

Единственная трудность состоит в том, что нынешние руководители России не могут позволить себе того, что разрешили в 1920 году Евреинову — массового скопления народа, которое и есть главное условие любой, даже организованной, «срежиссированной» революции.

---

[1] *Н. Евреинов*. Театральные инвенции // Н. Евреинов. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 83.

[2] *Н. Евреинов*. Театрализация жизни // Указ. соч. С. 46.

[3] Известно, например, что первая паровая машина древнегреческого ученого Герона на протяжении целых веков выступала в качестве игрушки, а не полезной машины, преобразуя тепловую энергию в механическую исключительно для развлечения зрителей.

[4] Ср. постановку этого вопроса в прекрасной статье В. Максимова в предисловии к переизданию избранных работ Евреинова «Демон театральности».

[5] Концепция Евреинова в этом центральном пункте оказывается близка известной теории Й. Хейзинги, который в книге «Homo ludens» (1938) в очень сходной

логике ставил в основание человеческой культуры не театральность, а игру в широком смысле, и преображение «я» как ее цель и условие (ср., напр., первую главу «Природа и значение игры как явления культуры»).

[6] *Н. Евреинов*. Театрализация жизни. С. 44.

[7] *Н. Евреинов*. Предисловие без маски, но на котурнах (к «Театру как таковому») // Указ. соч. С. 37.

[8] *Н. Евреинов*. О новой маске (Автобио-реконструктивной). Пг., 1923; см. также: *Н. Евреинов*. Театротерапия // Жизнь искусства. 1920. № 578—9.

[9] *Н. Евреинов*. О новой маске (Автобио-реконструктивной). С. 6.

[10] *Н. Евреинов*. Инвенции о смерти // Указ. соч. С. 91.

[11] См., напр., тезисы его незавершенной работы «Эшафот как театр» в изданной нами книге: *Н. Евреинов*. Тайные пружины искусства. М.: Ecce Homo. 2004. С. 190—195.

[12] *Ф. Ницше*. К генеалогии морали // Ф. Ницше. Сочинения в 2 томах. Т. 2. М., 1990. С. 479.

[13] *Н. Евреинов*. Театр в будущем (Нефантастичная фантазия) // Указ. соч. С. 296.

[14] Не случайно она беспокоила многие поколения советских и зарубежных бытописателей, которые возвращались к воспоминаниям о постановке Евреинова на протяжении всего XX ст. См., напр.: *А. Пиотровский*. Празднества 1920 г. // За Советский театр. Л., 1925; *Г. Крыжицкий*. Режиссерские портреты. Театр, кино, печать. Л., 1928; *G. Annenkov*. En habillant les vedettes. Paris, 1951; *Н. Горчаков*. История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 91—92; *В. Аксенов*. Организация массовых праздников трудящихся (1918—1920). Л., 1974; *M. Slonim*. Russian Theatre from the Empire to the Soviets. Cleveland, 1961; *А. Конович*. Театрализованные праздники и обряды в СССР // Массовые праздники и зрелища. М., 1990. С. 9—10; и мн. др.

[15] На это обстоятельство указывал пристрастный летописец массовых постановок 1920-х гг. Адриан Пиотровский. См. напр.: *А. Пиотровский*. Хроника Ленинградских празднеств 1919—1920 г. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 64—65.

[16] Кстати, последним пунктом приказа представителя Армии и Флота товарища Д. Темкина значилось: «Всякое нарушение приказа будет рассматриваться как злостное желание сорвать инсценировку с контрреволюционной целью и караться по всей строгости революционного закона с преданием суду Ревтребунала» (Цит. по архивной рукописи Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца. Воспоминания об инсценировке, в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции» // РГАЛИ. Ф. 982 (Н. Н. Евреинов). Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 20). Разумеется, ни в каком другом театре главный режиссер не мог и мечтать о таких условиях.

[17] Там же. Л. 13.

[18] См. редакционную статью «На репетициях инсценировки “Взятие Зимнего дворца”» (Жизнь искусства, 19.10.1920).

[19] Красный милиционер. Пг., 1920. № 14.

[20] См. комментарии Н. И. Клеймана к статье Эйзенштейна «Кино и театр. Николай Евреинов»: «“Превзойдя” фильмом “Октябрь” спектакль Евреинова, Э. безусловно продолжал его поиски как в воплощении “исторической мистерии”, так и в гротескно-кукольном истолковании ее “героев”» (*С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 1. Grundproblem. М., 2002. С. 464).

[21] См.: Известия П.С.Р.К.Д. от 9.11.1920.

[22] Характерно, что разрешение в сегодняшней России простого скопления народа в публичных местах приводит к грандиозным погромам, подобным побоищу на Красной площади во время трансляции чемпионата мира по футболу 2002 года.

[23] См. изданные нами «масонские рукописи» в кн. Н. Н. Евреинова «Тайные пружины искусства».

[24] РГАЛИ. Ф. 982 (Н. Н. Евреинов). Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 22—23.

[25] В. Максимов в предисловии и комментариях к изданию Евреинова справедливо замечает, что идею «соборного театра» (Р. Вагнера, А. Скрябина, В. Иванова и П. Флоренского) Евреинов в конечном счете не принял (Указ. соч. С. 16, 484).

[26] *Б. Гройс*. Ницшеанские мотивы в русской эстетике 20-х гг. // Бахтинский сборник-II. М., 1988. С. 104—126.

[27] «В кабинете студента, ученого, а пожалуй и всякого любознательного гражданина близкого будущего главное место займут не книги, а принадлежности усовершенствованого кинетофона» (Указ. соч. С. 294).

[28] *Н. Евреинов*. Об устройстве «Спектаклей для себя» (Проповедь индивидуального театра) // Указ. соч. С. 305.

[29] *Н. Н. Евреинов* Тайные пружины искусства. С. 158—180.

[30] *С. Жижек*. 13 опытов о Ленине. М., 2004. С. 117. (Немецкое издание: *Slavoj Žižek*. Die Revolution steht bevor. Suhrkamp, 2002.) В качестве своего источника Жижек называет книгу: *S. Buck-Morss*. Dreamworld and catastrophe. Cambridge; London, 2000. P. 114.

[31] *В. Шкловский*. Драма и массовые представления // В. Шкловский. Гамбургский счет. М., 1990. С. 86.

[32] *С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 1. Grundproblem. С. 125—126.

[33] Там же. С. 464.

[34] Ср.: *В. Подорога*. Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии. № 1 / Под ред. В. Подороги. М., 2001. С. 11—140.

[35] *С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 1. Grundproblem. С. 125.

[36] *С. Эйзенштейн*. Мемуары. М., 1997. (Т. 1 — С. 77, 355; Т. 2 — С. 23, 78, 186—187).

ОЛЕГ АРОНСОН

ТЕАТР И АФФЕКТ

БИОМЕХАНИКА МЕЙЕРХОЛЬДА VS. ПСИХОТЕХНИКА СТАНИСЛАВСКОГО

Противопоставление концепций Вс. Э. Мейерхольда и К. С. Станиславского уже давно стало общим местом, когда речь заходит об истории театра XX века. Это один из тех сюжетов, без которых невозможно представить те конкретные события, которые происходили в российском театре в период до и после Октябрьской революции; во многом полемика тех лет дала искусству два принципиально разных образа театра и его дальнейших перспектив. Мы не собираемся еще раз воспроизводить ситуацию, в результате которой ученик Станиславского, молодой актер Московского Художественного театра Мейерхольд выступил против своего учителя и пришел к идее Условного театра. Для нас важнее то, как в последовательном развитии теоретических позиций одного и другого проявилось принципиальное отношение к пониманию образа в современном искусстве. Можно сказать, что, реформируя язык театра, каждый из режиссеров достиг радикализации вопроса о принципах существования искусства в современном мире. И если мы исходим не из исторической перспективы, в которой «новатор» Мейерхольд преодолевает ограниченность «психологического» театра, а обращаемся к тому, что связано с трансцендентальными условиями понимания театра или, говоря еще более обобщенно, с условиями возможности искусства, а также с проблемой образов, выходящих за рамки любой репрезентации, то вся ситуация выглядит не так просто. Тогда уже «консерватор» Станиславский в своей системе актерской игры оказывается не столь психологичен, а авангардный, устремленный в будущее Мейерхольд сегодня видится куда менее радикальным.

Итак, проведем сразу иные линии различий, нежели те, на которых обычно настаивают историки, сводя противостояние двух режиссеров только к внутритеатральной полемике. Эти различия затрагивают такие устойчивые дихотомии, как душа/тело, живое/механическое, жизнь/представление (театр), вокруг которых строится отношение режиссеров и к принципам театральной игры, и к вопросу о границе сцены, и к субъекту восприятия зрелища (зрителю). Однако, помимо этого, речь фактически постоянно идет о философской проблематике мимесиса, и каждый из них по-своему решает для себя эту проблему.

При этом нельзя не обратить внимание, что в то время, когда формируются идеи «системы» у Станиславского, а Мейерхольд делает свои первые постановки, уже во всю силу заявляет о себе новый тип зрелища — кинематограф. Оба режиссера оказываются крайне внимательны к тому новому типу образов, завораживающих аудиторию, что открываются именно благодаря кино.

В начале века кинематограф предстает как обновленный тип площадного театрального зрелища, он еще не воспринимается как новое искусство, но уже захватывает внимание больших аудиторий. И когда Мейерхольд обращается к балагану, к итальянской комедии масок dell'arte, то уже в этом виден шаг навстречу публике, уставшей от засилья «томительно-скучных пьес», заполонивших русскую сцену. Но примерно в те же годы и Станиславский в постановке «Синей птицы» Метерлинка использует кинематографические эффекты. Л. А. Сулержицкий, вместе с которым Станиславский ставил этот спектакль, прямо писал: «Значительной долей своего успеха феерическая постановка "Синей птицы", приведшая в такой восторг зрителей, обязана именно кинематографу. Наши опыты удались, и мы думаем в дальнейшем уделять еще больше внимания кинематографу при постановках»[1].

Но это было еще неопосредованное, натуральное использование кинематографа. В последующие годы обращение к нему стало важной составляющей для обоих режиссеров в их развитии концепций техники актерской игры. Интересно, что оба относились к кино отрицательно, но возможно, что во многом благодаря ему они создали свои уникальные методики подготовки актеров — биомеханику и психотехнику.

При этом Мейерхольд прямо заявлял о своем желании овладеть кинематографической техникой актерской игры: «Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что прекрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движения то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности. И наоборот, хотя бы Гаррисон, не получивший специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею. Для меня эта техника пока terra incognita»[2]. Влияние кино на Станиславского было куда более опосредованным, но даже если это и не было прямым влиянием, то сама методика подготовки актера (психотехника) была рассчитана на такую близость зрительского взгляда, которая в пространстве театра была уже невозможна, но вполне оказывалась соотносима с кинематографическим крупным планом и приемами монтажа[3].

Конечно, хотя кинематограф и повлиял на развитие театра, абсолютизировать это влияние в данном конкретном случае не следует, поскольку для Мейерхольда и Станиславского это был скорее повод (один среди прочих) заново поставить вопрос о теле актера, о принципах выразительности и о границе сцены. Таким образом, кинематограф выступает не столько в своей исторической и технологической ипостасях, сколько как модель новой грядущей образности, позволяя увидеть ее зачаточные элементы уже там, где они еще не осознавались в полной мере. Глядя ретроспективно, можно утверждать, что «консервативная» система Станиславского оказалась для века кино куда более современной, чем «новаторство» Мейерхольда. И это парадоксально, ибо Станиславский, в отличие от Мейерхольда, не мыслил категориями будущего.

Вернемся заново к различию в театральных системах режиссеров. Уже классическими стали критические выпады Мейерхольда в адрес натуралистического театра и театра настроения, которым был привержен Москов-

ский художественный театр. Молодой режиссер выступает против «правдивости» на сцене за условность. Его Условный театр был призван возродить утраченный античный театр, всеобщий театр действия и празднества. Критикуя МХТ за иллюзорность, в которой мимесис понимается как копирование жизни, Мейерхольд провозглашает театр, где «зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни»[4].

Наиболее радикально различие двух театральных систем проявилось в подходе к принципам театральной игры. Уже в самом именовании этих техник видна полемика. Мейерхольдовская «биомеханика» ставит во главу угла тело как биологический организм, используемый на подмостках в качестве одного из элементов театрального зрелища. Движение тела должно быть выразительным, а выразительность достигается правильным использованием физических возможностей организма. Где искать эти моменты выразительного движения? Противопоставляя свой театр буржуазному, в первые годы после революции Мейерхольд пишет в статье «Актер будущего и биомеханика» о красоте и значении правильно работающего тела: «Необходимо отыскать такие движения в работе, при которых максимально использовалось всё рабочее время. Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются "дансантностью", процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства»[5]. Но если бы этим всё ограничивалось, то идея биомеханики превращалась бы всего лишь в еще один вариант физического тренинга актера, в набор известных упражнений. Однако и здесь надо заново вспомнить о возрождаемой Мейерхольдом античности. Биомеханика предполагает вторжение театра во все сферы жизни: «Работа актера в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан»[6]. Биомеханика, таким образом, есть шаг на пути преодоления того театра, который призван ублажать пассивного зрителя, на пути к тотальному театру, где зритель становится участником действия, отождествляясь не с героем (как в психологическом театре), а с коллективной общностью. Истоком такого театра была античная трагедия, в которой подражание связывало не зрителя и героя, а зрителя и хор. Герой же выступал как марионетка, как один из элементов, через который осуществлялось литургическое единение в общности действия[7].

Как мы видим, путь Мейерхольда от Условного театра к биомеханике оказывается совершенно естественным, поскольку, разрушая отождествление зрителя с происходящим на сцене, нельзя не прийти к депсихологизации актерской игры. А радикальная депсихологизация требует превращения актера в марионетку, в идеальный организм, в тело, не имеющее никакого обладающего чистой выразительностью «внутреннего»[8].

Но в послереволюционные годы такое тело становится еще и образцом, в котором через деиндивидуализацию человека или персонажа прокладывается путь к социальной общности действия. И это уже не мистические «коллективное действо» символистов (Вяч. Иванов, А. Скрябин) или «общее дело» Н. Федорова, но та материалистическая «политизация искусства» (В. Беньямин), предполагающая *бытие нового человека*[9]. Можно сказать, что мейерхольдовская политизация театра, превращение театра в массовое зрелище меняет соотношение театра и жизни и что граница, проходящая между ними, стирается. «Жизнь» предстает как нечто случайное и необработанное, еще не ставшее театром и пребывающее в зоне невыразительности. «Театр» же совершает постоянную экспансию, становится синтетическим, для него уже нет обусловленных пространств, подобно тому как для идеального актера («сверхмарионетки») нет никаких внутренних переживаний. Этот мейерхольдовский «театр» вступает в конкуренцию с экспансией кино, захватывающего своими образами массы людей, и в каком-то смысле уже готов отождествиться с кинематографом. Не случайно, что Сергей Эйзенштейн, ученик Мейерхольда, развивая идеи своего учителя, находит именно в кинематографе воплощение синтеза искусств, возможность реализации Gesamtkunstwerk. И здесь воедино сливаются искусство и политика, здесь искусство и политика неразрывны, и в единении своем они знаменуют торжество репрезентации, доведенной до крайности, до анти-миметизма зрелища, которое через катарсис достигает литургичности, или — трансцендирующей общности.

Что касается «психотехники» Станиславского, то она долгое время интерпретировалась именно как техника внутреннего переживания, техника эмоций, а не тела. С этим связаны многие недоразумения в понимании системы Станиславского его последователями, даже такими великими, как, например, Михаил Чехов. Действительно, в отличие от откровенной анти-миметической биомеханики, психотехника располагает к интерпретации в терминах подражания и имитации, что и делает Михаил Чехов, нивелируя тем самым тот по-настоящему радикальный экспериментальный посыл, который содержала в себе система.

При внимательном анализе тех упражнений, которые предлагает Станиславский в книге «Работа актера над собой», и их интерпретаций автором возникает совсем иная картина. Станиславский прямо пишет, что «артист нашего толка гораздо больше, чем в других направлениях искусства, должен позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, — его внешнюю форму *воплощения*»[10]. Поскольку Станиславский постоянно пользуется терминологией современной ему психологии, то может показаться, что когда он говорит о «внутреннем аппарате» или о «процессе переживания», то мы имеем дело с эмоциональной сферой, с противостоящей телу «душой». Тем не менее, при внимательном чтении становится заметно, что «процесс переживания» оказывается не чем-то внутренним, но как раз принадлежит порядку тела, то есть — внешнему. Именно он и является предметом той технологии тела, которую предлагает режиссер в качестве *психо*-техники. Фактически, тело актера, по Стани-

славскому, предстает не как физический организм, а как аффективное тело. И задача психотехники — научить актера коммуницировать с помощью аффектов, а не с помощью слов или жестов, в которых мы все давно уже клишированы. Таким образом, «внешняя форма воплощения» или, иначе говоря, актерская техника представления неразрывно связана в системе с тем, что является подлинно новаторским — с *техникой переживания*.

Станиславский пытается замкнуть театр на актере, причем на актере не изображающем (подражающем), а производящем эмоцию. «Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене. Это есть искусственное раздражение периферии тела»[11]. Это уже не просто актерская техника, которая базируется на определенном наборе приемов. Но это и не «подлинное переживание», а переживание превращенное. То есть актерская эмоция возможна только при наличии приемов, но она всегда дополнительна приему. Внимание к этим слабым аффективным состояниям, выпадающим из привычных рамок актерской игры-репрезентации, есть внимание к тому, что Станиславский обозначает как «я есмь». И сцена оказывается необходимым условием обнаружения этих слабых моментов.

Именно обретение существования, которое Станиславский называет словом «присутствие», в ситуации театральной сцены есть главная задача актера. Однако проблема в том, что присутствие, которое режиссер закрепляет за словами «я есмь» и которое является проводником переживания, с большим трудом обнаруживает себя даже в жизни вне подмостков. Люди, как правило, не обращают внимания на эти моменты в своем повседневном существовании. Повседневность предполагает, что наше существование отдано механике обыденных действий, тому, что Станиславский называет словом «приученность» и что практически стирает аффективность ситуации присутствия. А она именно аффективна, поскольку разрывает рутину стандартных действий, поступков, суждений, всего того, что привычно. Система оказывается своеобразной школой внимания к самым слабым проявлениям присутствия в мире. (А это, само по себе, уже настолько непросто, что знаменитая реплика Станиславского о том, что его система предназначена только для талантливых актеров, обретает совершенно иной смысл: талант в тонком обнаружении различия между аффектом и эмоцией, которой мы уже обучены.)

Станиславский в своем понимании переживания и вопреки своей риторике оказывается если и не анти-психологичен, как Мейерхольд, то уж точно не-психологичен. Он постоянно нацелен на то, чтобы сделать из актера психический механизм, способный находить адекватные формы представления для подвижного и изменчивого чувства. «Правда» по Станиславскому оказывается не в правдивости *соответствия* реальности, а в нахождении театральных элементов (приемов актерской игры), заставляющих *верить* происходящему, то есть, при полном осознании условности сценического действия, переживать эмоцию, настроение, чувство или всё то, что описывается словами «я есмь» — ситуацию присутствия. Присутствия, которое правдивее любого правдоподобия: «Создание на сцене состояния “я есмь” является результатом свойства желать всё большей правды, вплоть до абсолюта»[12].

Станиславский, таким образом, вовсе не противостоит условности театра, но начинает с нее. Мейерхольд явно недооценивал тонкий антинатурализм системы Станиславского, которого самого раздражало вынужденное правдоподобие декораций. Он мечтал отказаться от них вовсе, но полагал, что в ситуации, приближенной к естественной, актерам легче исполнять знаменитые процедуры «если бы» и «предлагаемые обстоятельства», легче провоцировать эмоциональную и аффективную память. Он мечтал о таких гениях, которые могли бы без художника, режиссера, без всякой посторонней помощи передавать всю силу образа одним своим появлением на сцене.

Актерскую игру Станиславский рассматривает как определенную *способность*. Игра находит свое воплощение в теле актера, теле, являющемся своеобразным экраном, на котором эмоции и чувства фиксируются во всей своей подвижности и неопределенности, в ускользающих микродвижениях, не подконтрольных глазу, но, тем не менее, продолжающих участвовать в общении актера и зрителя, актера и актера. Никакой человеческий глаз, никакое человеческое видение (слишком зависимое от культурных и психологических канонов восприятия) не дают такой возможности. А значит, когда Станиславский говорит о *приеме*, то его надо понимать не формалистически, как форму выражения, а иначе, поскольку с помощью этих приемов устраняется выразительность представления (*как сделано*), снимается акцент с той техники, которая апеллирует к правилам чтения сценических жестов (штампам), а жизнь открывается («присутствие») во всей своей невыразительности. Поэтому правильно было бы говорить не о приемах актерской игры, а о *приемах-способностях* (Станиславский использует слово «приспособление»), то есть не о богатстве технического аппарата, а о богатстве аффективной памяти, проявляющейся в непрерывной работе случайной мышечной микроактивности организма, производящей не позы, не жесты, а *состояния*[13].

Другим важным моментом является то, что для Станиславского приемы театральной игры — это, прежде всего, отношение с другим (частный случай — «я» как свой другой), а не представление себя. То есть *коммуникация, а не репрезентация*. Конечно, в коммуникации участвуют и слова, и фальшивый наигрыш, и штампы, но Станиславского интересует в первую очередь то, что за ними, а точнее — *между* ними, в невидимом пространстве перехода от одного читаемого жеста к другому, в своеобразном монтажном стыке. Отсюда стремление ограничить сценическую подвижность актеров, усадить их, лишить текста, а в упражнениях — знаменитое сидение на руках.

«На сцене надо смотреть, ходить, говорить иначе — лучше, нормальнее, чем в жизни, ближе к природе: во-первых, потому, что недостатки, вынесенные на свет рампы, становятся особенно заметными, во-вторых, потому, что эти недостатки влияют и на общее состояние актера на сцене»[14]. Здесь сразу обращает на себя внимание парадоксальное на первый взгляд противопоставление жизни и природы. Что значит «нормальнее, чем в жизни»? В каком смысле человеческая жизнь ненормальна, если мы ее сравниваем с природой? Ответ, исходя из всего ранее сказанного, может быть таков: в своей повседневной жизни человек является заложником стереотипов поведения, он постоянно играет, он постоянно на сцене, хотя и не замечает этого, его

действия и реакции *уже* шаблонны, он *уже* марионетка, и если он тянет их с собой на театральные подмостки, то там (в свете рампы) они проявляют всю свою фальшь. Именно стремление на театральной сцене подражать повседневной жизни приводит к «мышечным потугам». «Подражать» в данном случае значит именно «быть *как* в жизни», то есть изображать, представлять. Задача, однако, иная: быть лучше, чем в жизни. То есть выводить на свет только те состояния, которые еще не прочитываемы в качестве приемов. Другими словами, это можно назвать случайностями в игре, случайностями, в которых проявляют себя силы присутствия, или, в терминах системы — «правда». Эти микро-правды существования не закрепляемы телом актера в момент их проявления, хотя зачастую впоследствии становятся источником собственных штампов, то есть находят для себя некоторую форму мышечной памяти, или даже — язык мышц. Этот язык неизбежно возникает, создавая форму зрелища, но задача системы в том, чтобы обнаружить возможность предъявления всё новых и новых микродвижений «несговорчивых чувств». Для этого необходимо учиться у природы (например, у кошек), учиться расслаблению мышц. Только расслабленные мышцы позволяют проявиться случайности, через которую переживание проникает в представление, создавая ситуацию «я есмь»[15].

Станиславский хорошо понимал, что та идеальная актерская игра, которую он мыслит себе, не предполагает дистанции, это игра абсолютной коммуникации, которую сразу же разрушает расстояние между актером и зрителем. Театральному актеру *приходится* утрировать, обращать внимание на детали, которые зритель порой не в силах заметить даже из первого ряда.

Теоретический посыл Станиславского оказался гораздо радикальней возможностей театра. В своей теории актерской игры он вышел за пределы театральности. Зритель и рампа стали для него явными ограничителями. Не случайно в этой связи возникновение Первой студии МХТ, где он мог давать свою систему молодым актерам и где акцент был перенесен со спектакля на репетицию. К этой работе режиссер был привязан куда больше, чем к постановке спектаклей. Однако его психотехника так и осталась несостоятельна как школа актерской игры (сколь бы много актеров ни называли себя его учениками и последователями), поскольку она построена на эффектах, которые оказываются абсолютно нивелированными зрительным залом театра. Вопросы, как сделать переживания видимыми, не облекая их в штампы представления, и как неизбежное обращение актера к штампам связать таким состоянием, которое заставит зрителя отрешиться от условности театральной игры, и поныне остаются нерешенными. Ответ Станиславского (постоянные ежедневные психотехнические упражнения для открытия новых и новых приспособлений) является недостаточным даже для него самого, признающего, что «техника рождения приспособлений не богата средствами»[16], что всё равно «ярко блестят на сцене подсознательные приспособления»[17], в то время как достигнутое путем упражнений на репетициях (осознанное) блекнет.

Например, когда речь заходит об эмоциональной памяти, то это не только связь воспоминания и переживания с памятью тела актера, но еще и *отбор* (кадрирование) воспоминаний, из которых не все способны стать образами,

быть воспроизведенными. Воспоминания, повторяясь, производят переживание вновь и вновь, — вот основа образа, вносящего случайные отклонения в шаблоны повседневных действий и ритуалов общения[18]. Для этих образов нет зрителя, поскольку все они — отклоняющиеся, ускользающие, случайные — являются теми силами присутствия, которые располагаются между знаками репрезентации. Это — слабые аффекты тела, не находящие в театре (в отличие, например, от трюков биомеханики) способов своего предъявления. И даже для «идеального зрителя» их всё равно недостаточно. Необходима еще выстроенность аффектов (серия повторов), их отбор, структурирующий целое, то, что Станиславский называет соответственно «сквозным действием» и «сверхзадачей». В этом — необходимое условие проявления образа-переживания или образа-воспоминания вместо образа-представления[19].

Станиславский постоянно пытается смещать границу сцены от пространства представления (данного нам в конкретных подмостках, свете рампы, отделяющей актера от зрителей, или даже в теле самого актера, в его жестах, или, можно продолжить, в некоторых визуальных образах, на которые ориентирована и живопись, и отчасти кино) в сторону переживания. Причем последнее режиссер в своей системе пытается максимально депсихологизировать, то есть лишить «я» права безраздельного владения собственными эмоциями. Фактически, актер имеет дело с собственной эмоцией опосредованно, через психотехнику, повторяя эмоции через воспоминания, через телесную (мышечную) память. Система учит не столько играть, сколько переживать. Не быть актером, а быть человеком.

Это подводит нас к одной из основных идей Станиславского: через театр мы (для него, прежде всего, актеры) соприкасаемся с имманентностью самого существования. Говоря иначе, «сцена» — необходимый элемент нашего повседневного сосуществования с другими людьми, а вовсе не некое место, где начинается театр. Театр с его театральностью, но, еще в большей степени, кино с его более завуалированной театральностью, приближают нас к «присутствию», когда многочисленные и обычно не замечаемые случайности каждодневного опыта вдруг становятся ощутимыми и проявляются те силы (общие образы-переживания), которые формируют «я» в не меньшей степени, чем индивидуальные представления. Эти силы открывают стираемый индивидуальным «я» опыт гетерогенной общности, опыт общности-в-образе, который, в отличие от коллективного действия, взыскуемого тотальным театром, располагается в самом перцептивном аппарате нашего тела[20].

Для Станиславского крайне важен этот момент становления не актером, а человеком, сингулярным (частным) существованием вне политики репрезентации. В этом смысле он находится в непримиримой полемике с Мейерхольдом. Но эта полемика уже не касается собственно театральных проблем. Речь идет о претензии политики, искусства, культуры (сил репрезентации) стереть «человеческое» (аффективную коммуникацию тел). Тот «универсальный» театр, который мыслит Станиславский, в отличие от тотального театра Мейерхольда, ориентирован не на прекрасное представление, а на мимолетное переживание, связывающее людей друг с другом крепче, нежели любые социальные и политические общности. Нежели любое искусство.

Всё это хорошо иллюстрирует один эпизод, рассказанный самим Мейерхольдом. «Однажды мы с З. Н. Райх пошли посмотреть “Две сиротки” в Художественный театр. Станиславский узнал, что мы в театре, и после первого антракта пришел и сел с нами. Зинаида Николаевна со свойственной ей прямотой спросила К. С., зачем Художественный театр ставит такие пьесы. Станиславский ей ответил, что мелодрама ему была нужна, чтобы лечить больных актеров. Он показал на одного актера и сказал: “Вот смотрите, этот актер всегда страдал расхлябанностью жеста, а сейчас он будет говорить большой монолог и не сделает ни одного лишнего движения...” Но актер, начав монолог, не сказал еще двух фраз, как замахал вовсю руками. К.С. опустил голову... Как я его понимал в эту минуту!»[21] Снисходительный тон Мейерхольда касается искусства сцены, но сценическая «неудача» Станиславского, тем не менее, видится совсем иначе, если исходить из оснований его системы: он предпочитает случайный момент проявления жизни всей эстетике спектакля, он предпочитает аффект актерской технике, он предпочитает человека актеру. Он обречен на неудачу в той или иной степени, но эта неудача — искомая, ибо система Станиславского внутри себя отрицает театр представления и обращена к тем внеэстетическим коммуникативным образам, к которым искусство еще только подступалось.

---

[1] *Л. А. Сулержицкий*. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 373.

[2] *В. Э. Мейерхольд*. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 316.

[3] Об этом см.: *О. Аронсон*. Метакино. М. 2003. С. 159—172, а также: *O. Aronson*. The Actor's Body. Constantin Stanislavski's Cinematic Theatre // Third Text. 2003. Vol. 17, Issue 4. P. 313—321.

[4] *В. Э. Мейерхольд*. Указ. соч. Т. 1. С. 141—142.

[5] Там же. Т. 2. С. 487.

[6] Там же.

[7] Подробнее о связи дионисийской концепции античного театра Вяч. Иванова и театральных экспериментов в первые годы Советской власти см.: *Э. Надточий*. Рождение и смерть тотального театра // Синий диван. Журнал под редакцией Елены Петровской. 2003. № 2. С. 73—90.

[8] Сам Мейерхольд, однако, когда пишет о Гордоне Крэге, предостерегает от интерпретации последнего в том духе, что «Крэг против актера на сцене, в пользу марионетки». (*В. Э. Мейерхольд*. Указ. соч. Т. 1. С. 168). Нет, — и Мейерхольд это неоднократно подчеркивает — речь идет о *теле актера*, о становлении его тела марионеткой или, говоря словами Крэга, «сверхмарионеткой».

[9] Отвечая на упреки Таирова в антипсихологизме, Мейерхольд пишет: «Теперешний новый зритель (я говорю о пролетариате), наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при этом условии, что он должен (и я уверен, что будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через это игру он захочет сказать себя как содействующий и *как созидающий новую сущность*, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося

человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости *радость нового бытия*» (*В. Э. Мейерхольд*. Указ. соч. Т. 2. С. 46).

[10] *К. С. Станиславский*. Работа актера над собой. М., 1938. С. 51.

[11] Там же. С. 66—67.

[12] Там же. С. 316.

[13] См. там же. С. 452.

[14] Там же. С. 214.

[15] Интересно в этой связи сравнить отношение к животному у Станиславского, который видит в нём полноту присутствия, разрушающую условность, и у Мейерхольда, которого интересует в животном лишь красота его ритмических движений: «Актера, о котором мы будем говорить [...] мы будем называть “прекрасный зверь”, который хочет показывать свое искусство звериное, свои движения прекрасные, показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы или блестящий жест, или блестящий прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то движении». (*В. Э. Мейерхольд*. Лекции. 1918—1919. М., 2001. С. 86.)

[16] *К. С. Станиславский*. Указ. соч. С. 451.

[17] Там же. С. 443.

[18] См.: Там же. С. 352—353.

[19] Станиславский в этом пункте близок бергсоновской концепции образа, развиваемой последним в книге «Материя и память». Для А. Бергсона образ не есть «образ чего-то», не есть изображение. Именно образы по Бергсону (образы-аффекты, образы-воспоминания) материальны, а не сами вещи. Впоследствии бергсоновская теория образов будет использована Жилем Делёзом в его концепции кино, предъявляемого как некий план имманентности современного существования (*G. Deleuze*. Cinema I. L’image-mouvement. Paris, 1983; Cinema II. L’image-temps. Paris, 1985).

[20] Интересно, что в 1930-е гг. антагонист Станиславского Сергей Эйзенштейн, прочтя английский вариант тогда еще не опубликованной по-русски книги Станиславского «Работа актера над собой», находит неожиданно продуктивное для своей теории восприятия сопоставление системы Станиславского с духовными упражнениями Игнатия Лойолы (см.: *С. Эйзенштейн*. Станиславский и Лойола // Киноведческие записки. 2000. № 47. С. 107—133).

[21] Мейерхольд говорит. Записи 1934—1939 годов // А. Гладков. Мейерхольд. Т. 2. М., 1990. С. 323.

ОКСАНА БУЛГАКОВА

КИНО. MODE D'EMPLOI[1]

Появление кино породило несколько утопий, одна из которых была связана с тем, что этот аппарат по записи движения обостряет подражательные способности зрителей в отношении моторных реакций. В середине XIX века английский физиолог Уильям Бенджамин Карпентер (1813—1885) описал идео-моторный феномен, который был позже подтвержден электро-физиологическими опытами. Созерцание движения человеческого тела вызывает в наблюдателе слабое сокращение мускулов, участвующих в движении наблюдаемого[2]. Любой зритель знает, не подозревая о существовании эффекта Карпентера, как напрягается его собственное тело, когда он следит за драками, погонями или опасными трюками на экране.

Карпентер умер до появления кино, и Вальтер Беньямин вряд ли был знаком с его гипотезой[3]. Предположение Беньямина о том, что подражательные способности, развитые у людей больше, чем у животных, но отнюдь не являющиеся антропологическими константами, попадают в новое положение благодаря кино, было вдохновлено идеями не физиологов, а психологов, изучавших развитие ребенка[4], и психоаналитиков. Размышляя о творческой спонтанности, моторной активности и импровизации детей, которые разрушаются воспитанием внутри буржуазной цивилизации, Беньямин замечал, что подражательная способность детей, перенимающих у взрослых весь набор жестов, способствует сохранению телесных навыков определенного общества, но препятствует тому, чтобы дети обогащали телесный язык своих воспитателей[5]. Альтернативный детский театр мог бы раскрепостить эту творческую энергию[6].

Кино — по сравнению с этим экспериментом для небольшой группы — педагогическое пособие для масс. Оно включает в область сознательно осваиваемого оптическое бессознательное, часть которого, инстинктивное бессознательное, было областью изучения психоаналитиков[7]. Именно это моторное инстинктивное бессознательное, как считал Ганс Закс, директор Берлинского психоаналитического института и консультант первого психоаналитического фильма «Тайны одной души» (1926), обнаруживается при помощи кино[8].

В то, что фильмы развивают подражательные способности людей, верили и русские политики, критики и художники. Не ссылаясь на физиологов, антропологов, социологов, психоаналитиков, они прагматически рассматривали кино как педагогическое средство, помогающее ускорить модернизацию общества. «Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков, как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно. Навыки переходят друг от друга,

от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом. Мы снимаем заводы и снимаем их пейзажно, но завод не нуждается в том, чтобы проверить себя в кино. У нас не снято, как нужно дышать, как подметать комнату, как мыть посуду, как топить печку, хотя в одной топке печей у нас такая бесхозяйственность и варварство, перед которым меркнет даже кинематография. Нужно создать ленту, которая не передразнивала бы жизнь [...], а натаскивала ее как молодого щенка» — писал Виктор Шкловский в 1928 году, переформулируя более ранние мысли Троцкого[9].

Я попытаюсь проследить, как менялось телесное поведение в советском обществе, каким его запечатлело кино между 1924 и 1939 гг., пытавшееся с начала двадцатых годов активно «инструктировать» зрителей, как дышать и как надевать пальто. Представленные и моделированные на экране манеры телесного поведения становятся своеобразным документом социальных перемен и социальных утопий и выявляют пластично — в теле актера, воплощающего желанную модель — столкновение утопии и реализации. Я не стремлюсь анализировать символические позы, жесты и особенности актерских стилей, хотя разные актерские школы, несомненно, влияют на представление форм телесной выразительности и коммуникации. Основное внимание я уделяю незнаковым движениям — тому, как люди ходят, сидят, лежат и стоят, пьют, едят и вступают друг с другом в телесный контакт при диалоге, флирте, поцелуе. Французский антрополог Марсель Мосс предложил для обозначения этих незнаковых жестов термин техники тела[10]. Подобное ограничение поля анализа может вызвать понятное недоумение. Область этих телодвижений была материалом исследований либо физиологов и медиков, наблюдающих патологические отклонения, либо социальных антропологов и лингвистов, изучающих типы телесной коммуникации, либо историков и культурологов, исследующих манеры и этикет. Внимание же искусствоведов, театроведов и киноведов было обычно сосредоточено на иконографических, эмблематических, символических жестах, их происхождении и мутации. Что могут дать наблюдения над тем, как люди на экране сморкаются или плюются? Сморкание, как и манера ходить, не является значащим жестом, но в контексте фильма и незнаковое поведение получает значение. Неосознанные положения тела превращаются в знаки и начинают описываться внутри оценочных этических и эстетических категорий. Их определение меняется от «непринужденного» до «невоспитанного» или «развязного». В искусстве незнаковый жест становится медиатором перехода от природы к культуре, от биологического тела (пола, ощущения) к реакции и поведению тела, принадлежащего определенному обществу и включенного в поле его культуры. Он создает не только социального актера, но и его референциальное поле (деревня vs. город) и именно поэтому может стать ключом к реконструкции культурного кода общества, а в данном контексте к пониманию влияния визуальных средств массовой коммуникации, функционирующих в обществе, на тела членов этого общества.

В советском кино утирание носа рукой было в десятые и пятидесятые годы двадцатого века характеристикой вульгарного простолюдина, в двадца-

тые и тридцатые годы — витального, естественного героя в отличие от манерного буржуя, а в девяностые — «нашего русского» парня в отличие от воспитанного «чужого»[11]. Крестьяне в фильмах начала века и двадцатых годов («Немые свидетели», 1916; «Поликушка», 1919; «Аэлита», 1925) отличаются тем, что постоянно сплевывают, что не считается и не является внутри фильма «оценочным» знаком. Троцкий в «Вопросах быта» (1923) обучает коммунизму, но одновременно советует не плевать и не бросать окурков на пол[12]. Параллельно к индустриальным фильмам двадцатых годов, которые учат, как правильно держать молоток или лопату, появляется целый ряд гигиенических лент, демонстрирующих техники мытья под душем («Береги здоровье» Александра Медведкина, 1929), перемещения в городе («Как ходить по улице» Михаила Вернера, 1925) или житья в общежитии. Среди них есть и фильм «Не плюй на пол!» (1930). Любопытно, что крестьянин из повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1961), попавший в лагерь в конце войны, замечает, что «русские — и какой рукой креститься, забыли», но уже знает: «А прямо на пол кости плевать — считается вроде бы неаккуратно»[13].

Изучение незначащих жестов при помощи кино (или театра, литературы и фотографии) для реконструкции культурного кода общества или моделированного этим обществом нового типа может быть оспорено с разных точек зрения. Обращаясь к художественному тексту как историческому документу, я нарушаю сразу несколько правил и могу только гипотетически предположить, что было раньше — искусство или жизнь, кино или быт. Художественные картины всегда предлагают свою поправку бытовой модели, но, с другой стороны, именно они часто корректируют бытовые коды поведения. Традиционные техники тела актера также меняются и внутри одной перформативной культуры, какие-то жесты актуализируются, а другие откладываются. Тело актера и его жест вписаны в процесс изменения культурного кода общества, в котором манеры, ритуалы, риторика и искусство связаны друг с другом, взаимными влияниями и поправками моделируя «тело эпохи». Я описываю моделируемое тело в искусстве, не претендуя на утверждение, что именно таким и был современник этой модели. Наблюдая, однако, за документально зафиксированным на пленку поведением пожилых советских людей в восьмидесятые годы, можно узнать выправку и жестикуляцию актеров тридцатых годов, в то время как в манере походки поколения шестидесятых узнается выправка актеров американского, а не советского кино. Стиль ритмических жестов, сопровождающих речь, меняется у анонимного прохожего, схваченного камерой репортера, параллельно изменению этих жестов у известных политических лидеров или кумиров эпохи из высокой и массовой культуры, запечатленных в фотографии, плакатной графике, рекламе, кинофильме или телепередаче. Эта «смутная» область между искусством и бытом дублирует мой «смутный» предмет описания — значимость незначащих телодвижений.

НОВЫЕ КОДЫ СОЦИАЛЬНЫХ РАЗЛИЧИЙ

До революции стереотипы телесного поведения в разных ситуациях регулировались этикетом и социальной иерархией; с «отменой» обоих идет поиск новых моделей поведения и телесных техник. Раньше правила «как себя вести» записывались в пособия. Теперь это записывание затруднено, потому что после смены правящего класса меняются не только политические ритуалы. Новое общество пытается радикально изменить формы и обряды частной жизни. Старая бытовая культура деритуализируется, этикет, как и в предыдущих революциях, упрощается, семантика значащих и незначащих жестов заново переосмысливается, что соответственно меняет принятый код телесного поведения (сферы приложения жеста, его атрибуцию, оценку). Кино фиксирует эти сдвиги. Если в начале века к непоказываемым техникам тела относилось умывание (после революции широко демонстрируемое), то теперь исчезают или подчеркнуто окарикатуриваются хорошие манеры.

Ранее группы, объединенные одинаковым жестовым языком, инсценировали — в жизни и на экране — социальную иерархию. Рабочие на русском дореволюционном экране отсутствовали, крестьяне рисовались в жестовом языке, близком к ритуальной фольклорной общине. Героини (актрисы, студентки, горничные, жены бедных чиновников, любовницы богачей) и герои (обедневшие аристократы, новые капиталисты, банковские служащие) инсценировали на экране манеры средних слоев, где основное различие в жестовом поведении было определено городом и деревней, бедными и богатыми, мужчинами и женщинами, взрослыми и детьми. После революции эта социально и гео-демографически дифференцирующая модель была не отменена, но переориентирована, потому что бывший правящий класс — люди с манерами — определены врагами и анахроническим пережитком. Лишь самая простая техника заимствуется у старого класса: у рабочего выпрямляется *спина*. Телесный костюм «кинематографического» бывшего привилегированного класса (аристократии, офицерства, буржуазии), поставленного новой конституцией в положение бесправного, напоминает о старой социальной асимметрии, теперь перевернутой. Техники тела именно этой группы представлены как вульгарные и нелепые. Происходит своеобразный обмен жестовыми костюмами между пролетарием, становящимся благородным героем, и аристократом или буржуа, перенимающими роль его (чаще всего изображенного комически) антипода. Анахронизмом представлены техники тела крестьян (походка и ее темп, осанка, парные жесты). Этому классу, для того чтобы вписаться в индустриальную страну, какой хотела видеть себя Россия, надо было урбанизироваться. Сохранение ритуальных крестьянских жестов (указательные и утвердительные жесты, приветствие и прощание исполняются парными, синхронными, дугообразными и плавными движениями обеих рук, при которых правая рука симметрично дублирует левую) становится признаком возрастным (старости) и качественным (отсталости, необразованности). Однако культура касания в диалоге перенимается в «городское» окружение.

Два фильма конца двадцатых годов заново классифицируют выражение социальной иерархии (понятой как иерархия культурная) в телесных проявлениях, четко разрабатывая жестовую дифференциацию между крестьянином и рабочим («Конец Санкт-Петербурга», 1927) и между человеком старого и нового времени («Обломок империи», 1929), но для того, чтобы выделить это «старое», петербургскому рабочему даны жесты крестьянина (!).

В «Конце Санкт-Петербурга» крестьяне, рабочие и буржуа, три класса и три «жестовых сообщества» этого фильма, дифференцированы следующим образом. Рабочий делает меньше жестов, чем крестьянин. Рабочий-большевик делает меньше движений, чем просто рабочий. Буржуа делает больше жестов, чем рабочий. Прямая линия «цивилизации» (если понимать цивилизацию как введение более жесткого контроля над телесными проявлениями) нарушена. Еще до Норберта Элиаса мысль о сковывании жестового проявления как знаке более высокого развития была сформулирована психологами. В 1927 году на русском языке вышел перевод книги немецкого психолога Эрнста Кречмера, который объяснял сокращение перепроизводства движений из биологического развития организма: «Большую важность представляет тот обнаруживающий историю развития факт, что у более высоко стоящих живых существ реакции, имеющие характер отбора, всё более и более извне переходят во внутрь. Они всё менее и менее развертываются на периферических органах движения, всё более в нервном центральном органе. Новое раздражение по большей части уже не вызывает более видимую бурю перепроизведенных движений, но невидимую для глаз последовательность физиологических состояний внутри организма, конечных результатом которых затем уже является готовое целесообразное движение»[14].

Также классово скорректирован темп выполнения движений. Рабочие производят четкие ритмичные одинаковые движения — как машины, они связаны с машинной цивилизацией (мотив, часто использовавшийся в литературе начала века, ср. «Царь Голод» Леонида Андреева). Неподвижность высоких сановников, приравненная к неподвижности царских статуй, становится знаком смерти или отживающего мира. Буржуазия отличается перепроизводством хаотических неконтролируемых движений, темп которых увеличен измененной скоростью съемки, как в слэпстике. Это придает их телесному языку уничижительный и травестийный комизм: толстые мужчины (маклеры, менеджеры, капиталисты, политики) трясут руками, ртутно двигают плечами, бьют себя кулаками в грудь и топают ногами, как истеричные женщины. Их патологическое перепроизводство движений не эстетизируется, как в случае феминизированного героя-декадента, а превращается в отталкивающую карикатуру на политическое (и сексуальное) бессилие.

Поправляется оппозиция «*прямой—согбенный*»: каменные статуи царей демонстрируют безупречную осанку, так же, как дремлющий в карете сановник — хотя голова его склонилась на грудь, но спина остается прямой. Однако между крестьянами и рабочими вырабатывается бросающееся в глаза различие.

Иван Чувелев, играя в фильме «Конец Санкт-Петербурга» крестьянского парня, стоит с полуоткрытым ртом и ходит, переваливаясь с ноги на ногу. Он

сидит согнувшись, с расслабленной спиной и расставленными ноги. Поза его стояния точно воспроизводит выправку деревенского идиота, каким его рисовали в театре восемнадцатого века: колени согнуты, ступни повернуты внутрь, спина округлена, живот выпячен, руки, если не мнут шапку, то висят как плети. В деревне мы видим только согнутые спины (знак горя). Крестьяне ходят сидят, согнувшись (знак горя или заботы). У пожилой женщины, предполагаемой родственницы из деревни, переехавшей в город, которая приводит героя к рабочему, круглая спина (знак старости).

Однако Вера Барановская, играя жену рабочего, ходит с подчеркнуто прямой спиной и прямо поставленной головой, ее локти и руки прижаты к телу. Она сидит за столом рабочего подвала как обедневшая дворянская дочь, не сгибаясь в талии. Хотя она подпирает голову рукой в заботе, но ее манера есть с закрытым ртом и еле заметными жевательными движениями противопоставлена завтраку крестьян, когда на крупном плане мужик отламывает хлеб, запихивает его руками в рот и бурно двигает челюстью. Так же прямо, с гордо поднятыми головами, ходят и другие рабочие. Их жестикуляция минимальна. Телесный контакт отсутствует, даже между супругами. Когда после долгой разлуки (тюрьма, фронт) муж возвращается домой, женщина и мужчина не обнимают друг друга, лишь легкое пожатие руки свидетельствует об их близости. Пролетариат в этом фильме утверждается по отношению к крестьянству как класс, стоящий на более высокой ступени развития и поэтому контролируемо сдержанного жеста. Техники тела рабочих более дисциплинированы и по отношению к невротичной буржуазии.

Особенно это наглядно в противопоставлении ораторских жестов. Рабочие-ораторы представлены как безжестовые или жестово усеченные трибуны, их тела и руки неподвижны, в то время как Керенский и буржуазные менеджеры производят впечатление взвинченных театральных актеров, нервно потрясающих конвульсивно сжатыми кулаками, пользующихся балетными и живописными позами с широко разбросанными руками и закинутой назад головой. Именно жестовый язык буржуазных ораторов мешает контакту между ними и солдатами (рабочими и крестьянами). Оппозиция, установленная в рамках старой эстетики для различения жестового языка двух классов «низкий = вульгарный, высокий = патетический», получает новую интерпретацию и должна читаться как «свой — чужой», «подлинный — фальшивый», «спокойный — возбужденный», «твердый, непоколебимый — неуверенный, истеричный».

Однако в конце фильма рабочие перенимают — вместе с завоеванным пространством власти (дворцом) — ряд иконографических поз: крестьянский идиот становится в позу раскаявшегося блудного сына, вместе с Барановской они образуют патетическую революционную Пьету.

ИЕРАРХИЯ — ЭГАЛИТАРНОСТЬ, ПАТРИАРХАЛЬНОСТЬ — УРБАНИЗАЦИЯ

Герой фильма «Обломок империи» Филимонов (по сюжету петербургский рабочий, потерявший от контузии память во время Первой мировой

войны и обретающий ее в 1929 году) представлен не как пролетарий из Петрограда 1914 года, а как персонаж фольклорной сказки — он играет крестьянина с парными симметричными (указательными, вопрошающими) жестами. Его руки постоянно заняты шапкой, которую он то мнет, то нахлобучивает, то сдвигает со лба на затылок и наоборот, как славянский богатырь, описанный Станиславским[15]. Когда он теряет эмоциональное равновесие, он не может контролировать свои движения и играет «дикий темперамент, как в крестьянской мелодраме»[16] — рвет рубашку на груди, ворошит волосы, крутит выпученными глазами. Та же истерическая реакция (моторное неистовство) выявляется после первой поездки в трамвае, когда Филимонов видит женские ноги, обнаженные до колен короткими юбками. После ступора он выпрыгивает из трамвая и бежит сломя голову без определенной цели. Маркировкой «старорежимности» Филимонова становятся не только фольклорные парные жесты, истерические моторные реакции, незнание принятых конвенций обнажения тела в публичном пространстве и отсутствие телесных навыков современного горожанина (неумение пользоваться вращающимися автоматическими дверями), но и вера в силу старых символических жестов, сведенных в фильме к одному: герой постоянно осеняет себя широким крестом. Его тянет помолиться то на громкоговоритель, то на изображение Ленина. Крест надолго закрепляется в советском кино как знак «жестового пережитка» в реакции на ошеломляющие явления нового, которым таким образом невольно придается амбивалентность (то ли «чудо», то ли «бесовство»).

Филимонов перенимает в новый быт жесты старой социальной асимметрии. Он не просто кланяется хозяину в пояс, но падает перед ним на колени как блудный сын, что похоже скорее на жестовое поведение театрального персонажа из пьесы середины девятнадцатого века. Ни один рабочий в русском кино не наделялся подобным былинно-славянским телесным языком. Да и в литературных текстах падение на колени сохранялось лишь перед царем и иконой, но не как приветствие перед директором фабрики. Бывший хозяин также следует старому коду: он гладит рабочего по голове (следуя коду патриархального «отца»), подает ему милостыню и благословляет.

Перед новым директором фабрики (женщиной) Филимонов вытягивается как солдат перед офицером, в то время как женщина-директор подает ему руку. Это несоответствие жестов подчеркивается для зрителя сыгранной в кадре реакцией: окружающие их рабочие смеются. Несмотря на смех, спровоцированный его преувеличенными (в неформальной, эгалитарной, симметричной, демократической среде) и «военными» жестами почтения, в момент, когда герой «находит себя» в новом обществе и соответственно меняет свой жестовый костюм, режиссер снабжает его милитаризированным жестовым языком, который обозначает «организацию», заменяющую невротический хаос и устаревшую былинность. Первым признаком нового телесного костюма Филимонова становится походка героя. Он идет «как хозяин», сообщает нам титр, но конкретно он марширует среди станков своего цеха как на военном параде. Его телесные проявления подпадают под контроль, усмиряющий аффект и сковывающий моторику. В интимной сцене объяснения с женой ци-

вилизованный Филимонов снимает кепку не как мужик, а как городской человек, перестав мять ее в руках. Он теперь не кланяется в пояс, а лишь слегка склоняет голову. Он не бьет себя в грудь, только легко указывает кистевым движением ладони на сердце. Он «усмиряет» аффект (гнев, ревность) и не бьет «мещанина», отобравшего у него жену. Но это «жестовое перевоспитание» не скрывает, что представления режиссера о новом жестовом языке очень эклектичны, как, очевидно, эклектичен этот язык в быту.

Эклектичен телесный язык и «соперника» Филимонова, интеллигента-мещанина — персонажа из класса, обученного телесному контролю и способного производить дифференцированные жесты. Он не может правильно определить пространство использования жеста. На трибуне он производит мелкие жесты: стучит карандашом, как «чужой» (бюрократ) вместо того, чтобы бухнуть решительно кулаком, как «наш». Зато он остается оратором в интимной беседе: разговаривая с женой, он либо держит руки за спиной, либо пользуется ритмизирующими ораторскими жестами. За обедом он ударяет кулаком по столу, опять неправильно используя жест — в общении с женой удар кулаком остается жестом грубой вульгарной агрессии. Здесь перенос ораторских жестов в гостиную и спальню кодируется как отрицательный. Манеры поведения интеллигента за столом также неоднородны: он пьет чай не из блюдца (как простой человек), а из стакана, но отставляя палец (что в советском коде становится знаком мещанина). Одновременно он плюет на пол как «вульгарный» пролетарий или крестьянин. Жене он навязал роль слуги и камердинера, определяющую сферу ее жестов: она подает ему шляпу, чистит фуражку и сервирует еду. Провозглашенная эмансипация не распространяется на их жестовое общение, сохраняя асимметричность.

Асимметричность исключена из общения рабочих и начальников, и в любом пространстве (частном, публичном) контакт между людьми нового урбанизированного эгалитарного общества остается подчеркнуто телесным: коммунист (человек городской) бурно обнимает Филимонова, хлопает его по спине и плечам, то есть культура касания перенимается из патриархальной крестьянской общины. Модернизация не распространяется на столовые манеры. В образцовой столовой фабрики — при слушании лекции об эстетике поведения в быту (!) — рабочие не пользуются салфеткой и вытирают рот ладонями, они сидят, плотно опершись на обеденный стол локтями. Вилка (или ложка) берется в правую руку, и нож в сервировке отсутствует.

Статуи новых вождей перенимают имперский язык царских статуй. Памятник Ленину в Ленинграде снабжен четким указующим (горизонтальным) жестом, корректируя поднятую к небу длань Медного всадника, эмблемы старого Петербурга. Теперь рука символического отца вытянута вперед — в будущее? Фигура Филимонова сопоставляется с этой статуей и с плакатом в заводском бюро, на котором памятник Ленину изображен несколько раз (новый Евгений — новый Петр). При первой встрече герой теряется в городе, и руку Ленина можно воспринять как указывающую путь, но Филимонов бежит в противоположном направлении. В одном из последних кадров Филимонов сидит под плакатом с этой же статуей: Ленин протягивает руку прямо в зал, обращая на этот раз жест к зрителям, включая их в пространство фильма.

Фильм указывает на определенные поправки в телесном коде. Ритуальность крестьянства кодируется как устаревший и отмерший язык в индустриальном эгалитарном обществе. Модернизация жеста крестьянина необходима для того, чтобы соответствовать новым технологиям. Машинная цивилизация требует не движения рук, а разработанности пальцев, поэтому парные жесты двумя руками от плеча сменяются подвижной кистью.

Разделение жестов на публичные и интимные осуждается как признак «двуличия», снятие границы «частное/публичное» маркирует «прозрачность» поведения нового человека.

Пути к воспитанию и перевоспитанию языка тела лежат, помимо индустриального труда (придающего движению четкость и ритмичность), в военной тренировке (обучение правильной походке, стойке), заменяющей занятия спортом.

Но фильм «не замечает» собственной противоречивости: военизированный язык — признак не эгалитарного, а иерархического общества. Устраняя в формах приветствия иерархичность, фильм возвращает милитаризированную модель поведения в быт (походка). Цивилизация ведет к усечению жестовых проявлений, но культура касания патриархальной деревни перенимается как выражение «тепла». Отменяя старую иерархическую модель, фильм одновременно демонстрирует новые возвышенные жесты (статуи с указующими перстами). Цивилизация не распространяется на поведение за столом, и место женщины в этой цивилизации пока не определено. Женщина (директор фабрики) перенимает жесты мужчин, и это также трактуется как знак устранения асимметрии.

МАРШИРОВКА И ПОХОДКА: ВОЕННОЕ — ШТАТСКОЕ

Тренированная, ритмически организованная военная походка или маршировка в фильмах о дореволюционном времени двадцатых годов была атрибутом исключительно угнетателей, как марш солдат по ступеням в «Броненосце "Потемкин"». Идеальная синхронность и ритмичность их ног кодировалась в контексте фильма как часть бездушной машины *подавления*-уничтожения: человеческая толпа жертв не умела двигаться так механически организованно. В фильме «Мать» Пудовкина маршируют тоже только солдаты карательного батальона, посланные на усмирение стачки. Революционеры-демонстранты рисуются как хаотичная толпа, и в литературе их демонстрации сравниваются с природными стихиями (поток, лавина, птичья стая). В романе «Цемент» (1925) толпа «неудержимым потоком неслась вниз, кувыркаясь, сбиваясь в густые кучи»; отряд «*хлынул* по шпалам», люди «камнями запрыгали вниз»[17]. В горьковской «Матери» (1904) толпа «походила на черную птицу»[18]. В фильме Пудовкина движение потока демонстрантов монтируется параллельно ледоходу, следуя принятому языку описания «стихии».

В тридцатые годы советское общество вырабатывает свои ритуалы, которые «тренируются», достигая выразительной репрезентативности. Если в двадцатые годы в фильмах маршируют дети и пионеры (как почти во всех филь-

мах Вертова, а также «Папироснице из Моссельпрома», 1924; «Катьке — Бумажный Ранет», 1926; «Таньке-трактирщице», 1928), то спустя десятилетие маршируют уже все. В первых демонстрациях на Красной площади, снятых документально, видно, что демонстранты не умеют держать строй, их руки болтаются, их спины не упруги. Но и в игровом «Цирке» Григория Александрова (1936), и в документальном фильме «Цветущая молодость» Александра Медведкина (1939) актеры и непрофессиональные участники демонстраций достигли необходимой синхронности движений и военной выправки (почти как казаки из «Потемкина»). Фильмы постепенно вводят новую походку — пружинистую, спортивную, военную — как принятый прототип. Чтобы подчеркнуть, какой походкой овладела в процессе «цивилизации» героиня «Светлого пути» (1940), режиссер вклеивает длинный немой эпизод ее прохода черным силуэтом на фоне сияющего белого фона, чтобы зрители смогли разглядеть движение ноги с вытянутым носком, выпрямленную спину, разворот корпуса, постановку головы.

Игорь Смирнов, анализируя антропологическую модель социалистического реализма в литературе, отмечает, что «Homo sapiens vacuus не хочет знать ни одной из антропологических констант, к которым относятся, среди прочего: прямохождение, асимметрия правой и левой половин тела, использование инструментов» и т. д. Он обращает внимание на героев хромых (Воропаев из «Счастья» Петра Павленко, 1947) и безногих (Мересьев — преобразованный Маресьев — из «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого, 1946). Зарождение стахановского движения в шахте, где прямохождение ограничено, имеет в этом контексте негативный антропологический смысл[19]. Эта негативная антропология, однако, не отразилась на киноэкране, и в экранизации повести Полевого 1948 года Мересьев, даже и на костылях, сохраняет идеальную военную выправку; камера ни разу не показывает его ампутированные ноги, всегда деликатно отворачиваясь.

Герои-военные и герои-пролетарии двигаются, ходят и стоят уже не как невротические издерганные декаденты (именно этим телесным костюмом их снабдила литература и фильмы двадцатых годов), а как выпрямленные офицеры. Когда один из ведущих актеров тридцатых годов на роли героев Сергей Столяров появляется в кадре, то он входит с подчеркнуто расправленной грудью и прямой спиной и, садясь, не сгибает талии, словно прошел долгую тренировку в военном училище (кадетском корпусе) — неважно, играет ли он артиста цирка, вернувшегося из армии («Цирк»), или летчика («Аэроград», 1935). Так он движется в любом пространстве, частном и публичном, и в любой роли: как знаменосец на параде, как посетитель цирка, спрятанный в сумрак ложи, как влюбленный на свидании. В принципе он перенимает в манере ходить и стоять старый офицерско-дворянский код. Этот код, правда, сбивается на другие жестовые языки (иногда фольклорные, ритуально-симметричные жесты, а иногда «вульгарно-комические», простонародные), чтобы напомнить о «национальных» и «социальных» корнях нового антропологического конструкта.

Но не только в походке и выправке чувствуется «военная» основа. Если в двадцатые годы нейтрализуется дифференциация между мужским и жен-

ским жестовым кодом, то в тридцатые годы сдвигается граница штатского и военного, что приводит к «обюрокрачиванию» военных и «милитаризации» штатских жестов, а шире — к сглаживанию «профессионально-групповых» различий телесных техник индустриальных и политических лидеров, пролетариев, интеллигенции и военных.

Советские генералы в военных фильмах — скорее бюрократы: они раскрывают папки, стоят с указками, подносят бумаги на подпись (как Василевский в «Сталинградской битве», 1949). Зато отдача военной чести перенимается как кокетливый жест в быт девушками и штатскими мужчинами («Горячие денечки», 1935). Иногда эти решения могут быть неожиданными: в фильме «Вратарь» (1936) инженер, вырабатывая ораторский стиль, тренируется как футболист, забивая мяч. Но зато, выходя на футбольное поле, он ведет себя не как спортсмен, а как оратор, прибегая к риторическим жестам в споре с судьей.

Меняются принятые техники стояния и сидения. На фотографии Макса Альперта и Аркадия Шайхета «В клубе» из серии «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» (1931) интересно наблюдать за вариациями поз отдыха: один прислонился к стене, другой поставил ногу на стул, двое сидящих упираются на стол широко расставленными локтями. Одна из этих поз часто воспроизводится в кино: правая рука упирается в бок (военный образец), а левая служит опорой корпусу, склонившемуся к поставленной на стул и согнутой в колене ноге. У военных эта поза особенно подчеркнута сапогом. В фильмах двадцатых годов подобная манера стоять приписывалась белым офицерам в качестве знака их «расхлябанности». Теперь поза переменила «классовую» принадлежность и воспроизводится красными офицерами и рабочими как «непринужденная» («Горячие денечки»).

Юрий Пименов в этюде к плакату «Новые рабочие, переселенцы» (1929) запечатлевает миг в походке рабочих, несущих на плечах свои инструменты: они движутся на полусогнутых коленях, с широко расставленными ногами. Две профильные фигуры без инструментов засунули руки в карманы и подняли плечи — эта осанка кодировалась Дельсартом как «вульгарный» отдых, разминка[20]. На плакате же Густава Клуциса 1930 года «Вернем угольный долг стране!» шахтеры несут свои отбойные молотки как оружие и держат строй как на параде. Директор магазина мехов в «Девушке с характером» (1939) учит молодых продавщиц танцующей походке с подвиливанием бедер, но заставляет их стоять перед собой смирно, как на военном плацу. У героини-инженю, «девушки с характером», не порхающая и танцующая походка, а спортивно-военная — с широким шагом и решительным размахиванием рук.

Отличия штатского и военного в техниках ходьбы, стояния и сидения сглаживаются, но опять вводятся возрастные и гендерные критерии, распространяющиеся на темп походки. В двадцатые годы военный в романе Ю. Олеши «Зависть» (1927) еще стремителен: «Быстро, опережая спутников, прошел наркомвоен по аллее. Напором и быстротой своего хода он производил ветер»[21]. В тридцатые годы мужчины, особенно руководители, утрачивают эту скорость. Быстро могут ходить лишь юные персонажи. А бег становится кодом походки молодых девушек. Так движутся и «деревенская» героиня

Татьяны Окуневской в «Горячих денечках», и рой молодых москвичек в «Девушке с характером», и девичьи фигуры на картинах Дейнеки. Сохраняющие стремительность молодые и пожилые мужчины сразу обнаруживают свою «отрицательность». Бегающий официант в «Девушке с характером» вводится как пример услужливо негодной походки. Стремительность жестов и торопливая походка отличает «актерствующих» руководителей и подхалимов — фальшиво-молодцеватого Алексея Артамашова и старательно-подобострастного Льва Ильича Рубцова-Емницкого в романе С. Бабаевского «Кавалер Золотой звезды» (1947—48). Моторная динамика у бюрократа ведет к нелепым гэгам, нарушая порядок в кабинете: так, Рубцов-Емницкий в своих неуместных порывах постоянно опрокидывает животом стакан с карандашами на рабочем столе героя, владеющего своей моторикой.

ВОСПИТАНИЕ МАНЕР. КАК СТАТЬ КУЛЬТУРНЫМ

Та же умеренность распространяется и на другие закрепившиеся в двадцатые годы телесные проявления: смех и удар кулаком. Хохотать теперь могут только молодые. У более солидных героев смех заменяется улыбкой. Среди пожилых смеются персонажи, выбивающиеся из правильного кода поведения, на что указывают принижающие детали: «засмеялся, отчего живот его [...] заметно вздрагивал»; «засмеялся, и его живот задрожал»[22].

Как окультуренное проявление сильной эмоции или темперамента берется часто не удар кулака, а танец: для выражения радости герой двадцатых годов «грохает, бухает, дрызгает» кулаком, табуреткой, чоботом по столу[23], подпрыгивает, делает акробатические движения — сальто, кульбит, кувырок. Переполняющие чувства толкают героя тридцатых годов на кружение и пляс вприсядку — фольклорная реализация эйфории в фигурах национального танца. Танцует молодой танкист ночью между палаток в военном лагере («Горячие денечки»); отбивает чечетку крестьянин, герой «Земли» Довженко, возвращаясь домой после любовного свидания. Появление советских мюзиклов, городских Григория Александрова и деревенских Ивана Пырьева, еще более конвенционализирует танцевальное выражение эйфории. От радости Столяров после признания в любви целует лошадь, пускается плясать вприсядку и делает несколько кульбитов («Цирк»). Но кульбиты здесь мотивируются его профессией — циркача.

Крестьяне, которые выступали в фильмах двадцатых годов как носители более ритуализированного (= отсталого) жестового кода, теперь делятся на две группы — старые сохраняют на экране фольклорно окрашенный телесный язык, каким снабжалось крестьянство в фильмах начала века. Отец в экранизации «Кавалера Золотой звезды» (1950) комкает в горсти усы и плюет через плечо, мать крестится. Пожилой мастер в «Светлом пути» производит симметричные парные жесты указания. Милиционер в «Девушке с характером» снабжен ухватками деревенского увальня, ходящего вразвалку, с рукой, засунутой в карман. Но молодые крестьяне меняют телесные техники, учась маршировать вместо походки вразвалку и делать точные жесты

одной рукой; они отказываются от симметричного удвоения жестов и широкой амплитуды (мужчины — проходя армию, девушки — работу на фабрике). Жесты меняются, когда всё население страны учится писать. Процесс письма отделяет звук и смысл и меняет телесную артикуляцию. Речь идет не только о разработанности пальцев и дифференциации мелкого жеста, но и об исчезновении непосредственности телесной коммуникации. Тем не менее на экране телесный контакт продолжает играть огромную роль, касание — единственная техника, которая перенимается в новый код из фольклорного, патриархального общения. Начальники, друзья, влюбленные хлопают друг друга по плечу, тыкают собеседника в живот и доверительно касаются его тела или руки при разговоре.

Параллельно созданию и тренировке публичных ритуалов создающиеся новые элиты в стабилизирующемся обществе возвращают «приличные» манеры. Петр Павленко замечает в романе «На Востоке» (1937): «Люди этого типа стали складываться года четыре или пять назад. Они сразу сложились тысячами, будто их одним махом породил один ветер.[...] Отцы выжигали усадьбы, теряли жен и отвыкали от детей, а сыновья строили города и создавали прочные семьи, привыкали спать восемь часов в сутки и есть три раза в день»[24].

Возвращение буржуазных норм в социалистическом обществе[25] опирается на понятие «культурности»[26]. Движение «общественниц», жен инженеров и директоров заводов, должно облагородить быт бездомных рабочих, возвращая старое разделение ролей: мужчины работают и руководят, женщины воспитывают; мужчины приносят дисциплину, женщины — культурность[27]. В журнале «Общественница» появляются первые статьи о воспитании культурных манер[28]. В 1940 году журнал «Огонек» начинает кампанию по улучшению культуры обслуживания в ресторанах, гостиницах, на вокзалах.[29]. В сервировке стола упоминаются не просто вилка и нож, а серебряные лопаточки для рыбы[30]. Если раньше речь шла о дисциплине, то теперь о вежливости. Особенно вежливы и воспитанны военные, замечает автор статьи о хороших манерах[31]. Попытки вернуть ритуальные обряды типа социалистических карнавалов были быстро заменены инсценированными массовыми действиями (парадами, спартакиадами, олимпиадами искусств). В бытовую культуру внедрялся идеал немецких «культуртрегеров». Поэтому отдых рабочего ассоциировался с посещением музеев, парков, театров, концертов, балета, а также парада, стадиона, курорта и дома отдыха, игрой в шахматы и шашки, занятиями музыкой и пением. Культурный советский человек живет в чистой квартире, читает роман об индустриализации («Гидроцентраль» Мариэтты Шагинян) и «Вопросы ленинизма», регулярно ходит в Большой театр и в кино, знает наизусть одно стихотворение Пушкина, может назвать пять пьес Шекспира, четыре реки в Африке, три музыкальных произведения, пять советских автомобилей, он знаком с десятичными дробями и спортивными мероприятиями, знает романы «Красное и черное» и «Отцы и дети», может описать три картины с последней выставки и объяснить, почему стахановское движение стало возможным только в Советском Союзе. Этот тип «советского человека» моделируется в статье «Огонька» 1936 года[32]. Концепция «культурно-

сти» массивно утверждается с конца двадцатых годов, когда вместо книг о манерах появляется пособие А. Топоркова «Как стать культурным»[33] и публикуется несколько книг о культуре речи[34]. В тридцатые годы окультурить обстановку должна архитектура — новые парки, кафе, театры на открытом воздухе, кинотеатры, дворцы культуры; пространство изменит стиль поведения и приведет к цивилизации. В «Кавалере Золотой звезды» процесс цивилизации должна ускорить электрификация, которая не только зальет деревню героя светом, но и приведет туда кино. Любопытно, что при строительстве Комсомольска-на-Амуре сначала открыли больницу и редакцию газеты, а потом (7 ноября 1932 года) кинотеатр. Баня была готова только месяцем позже, а первый ресторан два года спустя.

Фильм 1934 года «Частная жизнь Петра Виноградова» демонстрирует рационализацию жизни молодого рабочего в этих новых пространствах. Москва, куда он переезжает из провинции, представлена на экране домом Ле Корбюзье, общежитием, построенным по правилам конструктивистской организации пространства, парком культуры и отдыха с новыми аттракционами (парашютной вышкой). Образ жизни, который перенимает деревенский парень, словно экранизирует попытки модернизировать жизнь русского дикого рабочего, разработанные англоманом Платоном Керженцевым в 1925 году, когда тот предложил рабочим «организовать себя» по английскому образцу: завести адресную книгу и календарь, куда можно заносить деловые встречи, распределить свой день по часам и минутам (сколько отводится еде, курению, отдыху, туалету, творческой работе, самообразованию и т. п.), устраивать ланч точно между двенадцатью и часом и пить чай в половине пятого[35]. Этим советам и следует Петр Виноградов.

Фильмы противоречат друг другу. В военной картине Бориса Барнета «Новгородцы» (1942) крестьянка не может понять, почему французский летчик встает, когда она входит в комнату. У Абрама Роома в «Строгом юноше» (1935) старый «буржуазный» профессор справляется у офицера, который встает, когда к нему обращаются: «Откуда у Вас такие хорошие манеры, такая учтивость? Вы кто по происхождению?» и получает ответ: «Крестьянин»[36].

Признаки истеричности и неврастеничности, сохраняющиеся в начале двадцатых (потеря самоконтроля в аффекте, стихийное проявление темперамента) уступают место сдержанному жестовому поведению. Катерина Кларк предложила парадигму «стихийность — сознательность» как базисную оппозицию социалистического мета-нарратива, анализируя ее в романах двадцатых годов: «Цементе» и «Чапаеве»[37]. На экране переход от анархического проявления темперамента к сдержанному актуализируется только в тридцатые годы.

В фильмах «Чапаев» (1934) и «Светлый путь» мы видим процесс воспитания телесных навыков героя и героини, который ведет к контролю над физиологическими проявлениями и темпераментом. Герои меняют свой телесный язык, отторгая физиологические, вульгарные (= «деревенские») жесты и перенимая сдержанные, «цивилизованные» (= «городские») манеры. Им демонстрируют образец для подражания: профессиональный коммунист (коммунистка).

Чавкание, сморкание в рукав, ковыряние в ушах, носу, почесывание уха и затылка, утирание носа локтем, поддергивание спадающей юбки (или брюк) и т. п. используются теперь для характеристики «отсталых» простонародных персонажей, но передаются актрисам (часто дворянского происхождения), которые играют советских «крестьянок» (Любовь Орлова, Татьяна Окуневская). Таким образом, физиологичные жесты смягчаются, им придается оттенок стилизации, нарочитости. Молодые танкисты в «Горячих денечках» еще утирают рот ладонью, а не салфеткой, но обед в их походной столовой уже сервирован на белой скатерти с ножами и вилками! Они жуют на ходу, крякают при питье, чавкают арбузом, выплевывая косточки и обливаясь соком, толкают друг друга в бок, ковыряют в ушах и чешут голову; в знак особого шика они зажигают спичку о подметку сапога. Но эти простонародные жесты подаются в комедийной стилизации как забавно-инфантильные, и в финале фильма герои, «взрослея», отказываются от них. Процесс «воспитания манер» смягчен жанром комедии, но желаемый результат — ясен. Физиологичные жесты, также как взрывчатый темперамент, подлежат контролю. Когда актеры, играющие матросов в фильме «Ленине в Октябре», представляющем тела 1917 в 1937 году, лузгают семечки в Большом театре, они делают это так культурно и скованно, что дают лишь намек на жест, но не его физиологическую реализацию.

Техники гигиены, сцены мытья исчезают из фильмов, и еда постепенно исключается из характеристик положительных героев, опять становясь физиологически отталкивающей характеристикой. В сценарии «Большевик» (будущий фильм «Юность Максима») Григорий Козинцев и Леонид Трауберг дают следующую сцену: Максим «вылезает на полянку, заваленную остатками многочисленных пиршеств: бумагой, селедочными хвостами, коробками от консервов, папиросными коробками, бутылками, картами. Сидит на этой полянке, на траве обширное семейство, вкушает это семейство завтрак, мелькают жадные руки, идет чавк, хруст, икота. С курицей в руках, с булкой во рту, остановилось счастливое семейство в самом важном жизненном процессе, увидев вошедшего на полянку изодранного Максима. И сейчас же отец семейства нашел в себе силы заорать: "Городовой!" Как от *страшной картины* <завтракающей семьи! — *О. Б.*>, Максим отступает, прикрыв глаза рукой»[38]. Физиология (еда, эротика, питье) становится сферой характеристики телесных техник мещанства.

БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА ЛЮБОВИ ОРЛОВОЙ

Если в двадцатые годы снятие границы между частным и публичным демонстрировалось на примере того, как интимные техники тела (умывание и занятие спортом) становились публично допустимыми, то теперь идет обратный процесс: жесты, принятые в публичном пространстве (на трибуне, в кабинете и на заводе во время собрания или митинга) перенимаются в частное общение (объяснение в любви, доверительный разговор между друзьями). Обе сферы подчиняются одному жестовому языку. Герой, вырабатываю-

щий разные языки для этих сфер, вскрывается как двуликий и поэтому опасный (в тридцатые годы это шпион, в пятидесятые — мещанин). Такая жестовая модель (бюрократ в спальне или за чайным столом) постепенно ведет к замиранию жестового языка.

В 1938 году в музыкальной комедии «Волга-Волга» Григория Александрова на экране появились полузабытые персонажи опереточных крестьян и водевильных слуг — комично сморкающихся, харкающих, приседающих, крякающих, передвигающихся вразвалку, трущих поясницу, пляшущих вприсядку, скребущих бороду и чешущих в затылке. Они создавали необходимый фон для героини Любови Орловой, наиболее эксцессивно демонстрировавшей весь набор этих физиологичных жестов вне этикета, которые должны были создать знак «(просто)народности». Героиня Орловой Стрелка — самобытный талант, не знающая не только о Шуберте, Вагнере и нотах, но и не умеющая пользоваться носовым платком. В первой сцене фильма на крупных планах она надувает щеки, чешет в затылке, утирает нос ладонью или рукавом и ритмизирует речь взмахами кулака. Пальцы лирической героини обычно притрагиваются к щекам, горлу, груди, но Орлова переводит «женское» чувственное касание себя в «сморкание» и утирание носа. Она пользуется жестом, считающимся мужским (почесывание в затылке), так же вольно, как жестами инфантильных дразнилок и грубоватой агрессии, ситуационно оправданной тем, что все любовные сцены в фильме кончаются ссорами. Стрелка знакома не только с водевильными, но и с оперными жестами: она исполняет арию Татьяны или стихотворение Лермонтова с «воздеванием *руц*, с распростертыми дланями»[39] (Станиславский). Орлова строит жестовый комизм на пародии: в концертных номерах она изображает мужчин (грузин), в «реальной жизни» — «барышню-крестьянку» с вульгарными манерами, в финале фильма «обнажая прием» травестии (вместо бального платья героиня появляется на торжественном приеме в слишком большом мужском костюме). Но потомственная дворянка Орлова играет плохо воспитанную крестьянку «понарошку» и придает грубым физиологичным жестам оттенок кокетства.

В «Светлом пути» сюжетом фильма становится процесс переоформления деревенского «физиологического монстра» в городскую цивилизованную барышню. Невоспитанная крестьянка превращается в рабочую с точными движениями; политика, знакомого с риторикой правильных ораторских жестов; грациозную воспитанную барышню с манерами. Ее «Пигмалионом» становятся фабричный труд и трибуна митинга. Процесс воспитания новых техник тела идет параллельно изменению языка и внешности: в процессе фильма героиня преображается из гадкого утенка, не умеющего правильно говорить, в говорящую стихами красавицу. Показательно, что сюжет советского «Пигмалиона» о перевоспитании «деревенщины» в человека нового века построен на движении (его тейлоризированной организации, милитаризации, урбанизации), в то время как Шоу в начале века делает ставку на культуру речи: если человек научится правильно говорить, то изменится и его телесное поведение, манеры и эмоциональный строй. Здесь же наоборот: если он научится делать правильные движения, то изменится его речь, как меняется

речь Тани, и это, очевидно, связано не с тем, что кино было поначалу немым искусством. Орлова и Александров реализуют программу советского конструктивизма в области жеста механического человека, который смог бы победить «*национальное неумение* управлять ногами и руками» (Кулешов)[40] и подчинить свое биологическое тело четкому ритму машины. Но они прибегают к иному художественному языку — американизированному и одновременно фольклоризированному советскому мюзиклу.

В первой трети «Светлого пути» Орлова, недавно переехавшая в город деревенская девка, утирает нос ладонью и чешет за ухом, как простонародный физиологический герой. Ее спина согнута, руки висят, и при ходьбе она шаркает ногами. Тем же жестовым костюмом снабжен и комический персонаж, директор гостиницы (Владимир Володин). «Деревенские» жесты Орловой, конечно, не подлинно этнографичны. Она играет комедийную дурочку, опереточную крестьяночку, преувеличенно повторяющую физиологические жесты, знакомые зрителям по фильмам десятых и двадцатых годов. Телесный контакт и формы флирта снабжаются той же простонародной грубоватостью: Евгений Самойлов щелкает Таню по носу и помогает сморкаться, она сама толкает собеседника локтем в живот и яростно защищается от попыток Володина или Самойлова поцеловать ее. Любовные сцены грубы, следуя традиции фарса (слуги гротескно пародируют утонченные навыки господ): мужчина грубо хватает женщину, она не менее грубо отталкивает его — и это не изнасилование, а флирт влюбленных. Инициатива (насильственного) поцелуя исходит от мужчины, реакция женщины — резкое отталкивание и пощечина — так же агрессивна. Советские фильмы, забывая об эстетическом источнике этого телесного языка, перенимают огрубленные комические техники флирта и эротики в «реалистические» фильмы как норму обычного бытового поведения.

«Простая» грубость Орловой противопоставлена «изящным» дамам — жилице и секретарше. Жесты дам манерны: они превращают прикуривание сигареты в кокетливый флирт и пытаются вычурными «волнистыми» жестами и позами переключить внимание мужчины на гибкую кисть или обнажаемое колено. Но поскольку одна дама слишком толста, а другая слишком худа, то их техники соблазнения окарикатуриваются и лишаются «эротического» воздействия.

Образцы для подражания, данные Орловой, не женственны: с одной стороны, это сдержанная жестикуляция мужчины-инженера (Самойлова), с другой — четкое движение машин, которые воспитывают тейлоризированный жест работницы, способной так же четко и без устали эти машины обслуживать. Труд представлен как музыкальный номер, что облегчает «ритмизацию» движения. Но если первый «рабочий номер» Орловой в фильме — в роли служанки, готовящей завтрак и кормящей младенца — дан в форме эксцентрического танца, то танцевальный номер в цехе передан «милитаризированными» движениями: она четко повторяет одинаковые движения нажима на рычаги. Маршевый двухтактный ритм мелодии, сопровождающей заводскую работу, иллюстрируется Орловой, по-военному марширующей между станков.

В довольно бедном репертуаре техники тела цивилизованного мужчины-инженера сохранены лишь ораторские ритмизирующие жесты, которые смягчаются формами телесного контакта (похлопывание по спине, щелчки по носу) — остатками народной крестьянской культуры. Телесный язык окультуренной Тани становится всё более бедным и зажатым. Ее руки перестают двигаться, потому что скованы то учебником, то ведомостью. Простонародные техники сморкания, прикрывания, утирания лица, грубоватый телесный контакт устраняются. Грациозность нового образа героини не нарушается более показом интимных техник, присутствующих в первой фазе ее «физиологического» существования. Мы не видим, как «цивилизованная» Таня ест, спит, моется. В новой пружинистой походке появляется военно-спортивная отточенность, размеренная маршевая синхронность как основа регулярного, правильного шага. В пред-финальной сцене митинга Орлова произносит речь как профессиональный оратор, подчеркивая ее начало и конец вертикальным выбросом правой руки, как колхозница знаменитой скульптуры Веры Мухиной. В финальной сцене любовного объяснения Орлова и Самойлов замирают. Даже жестовый язык окружающих их статуй кажется более «взволнованным», чем достигнутая степень цивилизованного «обезжестивания» героев. Их эротическое волнение переносится, как в викторианской живописи, на окружающую среду. В сцене их первого любовного сближения камера панорамирует на пару фигуристов, переключающих энергию неловких героев (он пытается ее обнять, она отталкивает его, оба падают в сугроб) в замысловатые пируэты спортсменов, удерживающих, в отличие от героев Орловой и Самойлова, равновесие на льду. В последнем кадре фильма герои застывают — до объятия, и камера, панорамируя вверх, указывает на скульптуру рабочего и колхозницы Мухиной, которые замерли в экстатическом порыве. Парящее объединение каменных фигур заменяет традиционный (отсутствующий) поцелуй.

Фильм внушает, что Таня воспитывается, проходя школу рабочего жеста у станка. Как ни странно, именно жанр музыкального фильма выбирается Григорием Александровым для сюжета укрощения таких техник, в то время как обычно мюзикл демонстрирует внебытовые тела, обладающие летучестью, прыгучестью, динамичностью, гибкостью и т. п. Зажим телесных проявлений, для дисциплинирования которых прибегают к военной тренировке (не просто спортивным соревнованиям или производственной гимнастике) понимается как прогресс культуры. Публичное преобразует частное. Контроль над жестами, являющийся результатом процесса цивилизации советского общества, скоро превращается в объект пародии. Грета Гарбо пародирует этот жестовый код в «Ниночке» (1939): милитаризированная походка с четко отпечатываемым широким шагом, выпрямленная спина с неподвижной талией и зажатым затылком; прижатые к телу или заложенные за спину руки, мужские техники приветствия и курения; наконец, стойка «вольно», которую она подчеркнуто принимает, заходя в квартиру своего будущего любовника — руки заложены за спину, ноги расставлены на уровень плеч. Эта травестия телесного языка воспринимается особенно остро, воплощенная «дивой», и сбивается в конце фильма, когда Ниночка, надевая бальное платье, демонст-

рирует гибкость талии и шеи, подвижность плеч и летящих рук, скользящую вальсирующую походку. Всего десять-пятнадцать лет назад русский был представлен на зарубежном экране как «дикое дитя природы», не способное подавить выброс темперамента или физиологии. Тип «русского советского» меняется. И в фильмах периода холодной войны пятидесятых годов Голливуд будет пользоваться простыми знаками, кодирующими общество по ту сторону железного занавеса: полное отсутствие ярких красок, закрытые двери и молчаливые люди. Их молчание подчеркнуто скованностью движений, воспринимающейся как воплощение репрессии. Поэтому Фред Астер, играющий американского продюсера в «Шелковых чулочках», римэйке «Ниночки» (1952), пытается раскрепостить зажатые движения красного комиссара Ниночки при помощи танцевальных па.

---

[1] Статья является отрывком из кн.: *О. Булгакова*. Фабрика жестов. М., 2004. Автор и составители сборника выражают благодарность издательству НЛО за любезное разрешение публикации.

[2] См.: *W. B. Carpenter*. Principles of Mental Psychology. New York, 1874.

[3] Хотя он мог узнать о нем в книге знакомого ему философа Людвига Клагеса, популяризировавшего эффект Карпентера. Ср.: *L. Klages*. Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlagen der Wissenschaft vom Ausdruck. 3. Auflage. Leipzig, 1923. S. 107.

[4] *W. Benjamin*. Probleme der Sprachsoziologie // W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. III. Frankfurt a.M., 1972—89. S. 474. В этой рецензии на публикации по социологии лингвистики Беньямин соотносит теорию Жана Пиаже об эгоцентрической стадии в развитии языка ребенка, противостоящей социализированному языку, с моторным «пред-языком» детей, отличающимся от конвенциональных жестов взрослых.

[5] *W. Benjamin*. Über das mimetische Vermögen // W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. II. S. 210—211.

[6] *W. Benjamin*. Programm eines proletarischen Kindertheaters // Ibid. S. 766.

[7] *W. Benjamin*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (2. Fassung) // W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. VII/1. S. 374.

[8] *H. Sachs*. Zur Psychologie des Films // Psychoanalytische Bewegung. 1929. № 2. Berlin. S. 123.

[9] *В. Шкловский*. Стандартные картины и ленинская пропорция // В. Шкловский. За 60 лет. М., 1985. С. 59.

[10] Ср.: *M. Mauss*. Les techniques du corps (1934/1936) // Sociologie et anthropologie. Presses universitaires de France. 1966. P. 365—380 (рус. пер.: Техники тела // Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 242—263). Этот непривычный в русском языке термин иногда заменен в тексте на незначащий жест, телесное поведение или просто жест. Латинское понятие *gestura*, от которого произошел термин *жест*, применялось поначалу для описания того, как человек действует, стоит и ходит.

[11] Если учесть, что, как показывает Норберт Элиас (*N. Elias*. Über den Prozess der Zivilisation. Band 2. Bern; München. 1969. S. 194—208), для введения носового платка и

изменения привычек в сморкании европейской цивилизации понадобилось двести лет, то темп подобных изменений на советском экране поразительно динамичен.

[12] См.: *Л. Троцкий*. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи (2-е издание). М., 1924. С. 33—34, 70—75. Те же рекомендации воздержания от матерной речи дает и Керженцев в брошюре «Как вести собрание» (1919).

[13] *А. Солженицын*. Один день Ивана Денисовича // А. Солженицын. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1. М., 1999. С. 15.

[14] *Э. Кречмер*. Медицинская психология. М., 1927. С. 102—103.

[15] «Наихудший из всех существующих штампов — это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в боки», удалое вскидывание головы и отбрасывание спускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти; удалые голосовые фиоритуры на верхних нотах, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться» (*К. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве // К. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М., 1954. С. 128.

[16] Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского в шести томах. 1898—1930. Т. 3. 1901—1904. М., 1983. С. 349.

[17] *Ф. Гладков*. Цемент. Рига, 1929. С. 124. Курсив мой.

[18] *М. Горький*. Мать. Нью-Йорк, 1919. С. 179.

[19] *И. Смирнов*. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон / Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). СПб., 2000. С. 20. Смирнов отмечает нарушение и других антропологических данных: рабочий Мухиной держит молот в левой руке (чтобы не нарушить его позицию в паре и архетип «мужского» как «правого»); герои питаются странной едой: яства, под которыми ломятся столы на картинах, остаются нетронутыми, зато Мересьев поедает сырого ежа и муравьев (Там же. С. 24).

[20] См.: *G. Stebbins*. Delsarte System of Expression. Second Edition. New York, 1887. P. 64—66.

[21] *Ю. Олеша*. Зависть // Ю. Олеша. Избранные сочинения. М., 1966. С. 51.

[22] *С. Бабаевский*. Кавалер Золотой Звезды // С. Бабаевский. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1979. С. 129, 363.

[23] *Ф. Гладков*. Указ. соч. С. 12, 22, 45.

[24] *П. Павленко*. На Востоке. М. 1937. С. 102—103.

[25] Ср.: *N. S. Timasheff*. The Great Retreat: the Growth and Decline of Communism in Russia. New York, 1946; *V. Dunham*. In Stalin's Time. Middle Class Values in Soviet Fiction. Cambridge, 1976.

[26] На модель культурности обращают внимание исследования Шейлы Фицпатрик (*S. Fitzpatrick*. Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste // The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russian. Ithaca; NY, 1992. P. 216—256), Вадима Волкова (*V. Volkov*. The Concept of «kul'turnost»: Notes on the Stalinist Civilizing Process // Fitzpatrick Sheila (ed.). Stalinism: The New Directions. London, 2000. P. 210—230) и Катрионы Келли (*C. Kelly*. Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture and Gender from Catherine to Yeltsin. Oxford, 2001. P. 278—296). Пропаганду этой модели культурности Келли считает стабилизирующим

фактором, хотя в анализе понятия культурности часто смешиваются идеологические категории и размышления о буржуазности тридцатых годов.

[27] См.: *C. Kelly*. Op. cit. P. 294.

[28] См.: *Л. Раскин*. Воспитание хороших привычек и культурных манер // Общественница. 1940. № 11. С. 33—35.

[29] См.: *C. Kelly*. Op. cit. P. 294.

[30] Op. cit. P. 285.

[31] См.: *Л. Раскин*. Указ. соч. С. 34.

[32] Огонек. 1936. № 1. С. 2. Эту статью цитируют и анализируют Келли (Op. cit. P. 279—280) и Волков (Op. cit. P. 211—212).

[33] *А. Топорков*. Как стать культурным. М., 1929.

[34] *Г. Винокур*. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1929; *А. Гуревич, А. Светлова, М. Соколова, М. Янчевская*. Культура речи в образцах и заданиях. М., 1929. (ср.: *C. Kelly*. Op. cit. P. 276).

[35] *П. Керженцев*. Организуй самого себя! М., 1925 (ср.: *C. Kelly*. Op. cit. P. 264).

[36] Впрочем, оба фильма не были выпущены в прокат по причинам, не связанным с репрезентацией манер.

[37] *K. Clark*. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London. 1985. Однако техники тела не анализировались Кларк внутри этой парадигмы.

[38] Советское кино. 1933. № 10. С. 87. Курсив мой.

[39] *К. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве. С. 279.

[40] *Л. Кулешов*. Работа рук (1926) // Л. Кулешов. Теория. Критика. Педагогика. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1987. С. 110.

1. ЗВУК И УСТНОСТЬ

ВАЛЕРИ ПОЗНЕР

ОТ ФИЛЬМА К СЕАНСУ
К ВОПРОСУ ОБ УСТНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО 1920—30-х ГОДОВ

Новаторские работы, опубликованные в 1996 году в сборнике «Комментатор живых картинок»[1], открыли новое поле для исследований в истории раннего кино, обратившись к изучению практики устного сопровождения киносеанса, что с необходимостью повлекло за собой и определенную методологическую переориентацию. Может ли историк кино игнорировать это явление под предлогом того, что оно по определению ситуативно, эфемерно и не стремится оставить за собой документальный след? Традиционная история кино, в том числе и российского, в силу многих причин не обращала достаточного внимания на практику кинопоказа. Если она и изучалась, то как феномен, почти исключительно привязанный к т. н. «раннему кино» (т. е. к периоду до Первой мировой войны). Для советских 1920—30-х гг. дело осложняется еще и тем, что имеющиеся источники в большинстве случаев носят явно выраженный предписывающий, а не дескриптивный характер — это фактически зачеркивает для традиционных историков их ценность. И действительно, как работать с такого рода источниками? Источниками для понимания чего они являются?

Привлечение российского материала, которое пока не производилось, также может потребовать известного переосмысления как самого явления, так и адекватных подходов к нему.

Последние два десятилетия понятие «устности» (orality, oralité) получило широкое распространение в медиевистике, этнологии, истории литературы. В своей чрезвычайно богатой материалом и идеями книге «Комментатор живых картинок: “Немое” кино между традицией и современностью»[2], канадский исследователь Жермен Лакасс предлагает схему для понимания феномена устности применительно к кино. Автор выделяет три этапа в становлении кинозрителя: адаптация кинематографа как нового технического изобретения к традиционным формам «устного» спектакля и вообще зрелищной культуры, затем укоренение его как нового художественного средства и, наконец, сопротивление с помощью комментатора линеарным формам сюжетного повествования, которые постепенно вводятся в кинодействие.

Исследование фильма не в его изолированности от сеанса, а, наоборот, как элемент живого представления, вбирающего в себя местные особенности зрелищной культуры, дает возможность услышать совсем другую речь, маргинальную по отношению к кодифицированным формам. Исследуя этот дискурс, Лакасс устанавливает ряд бинарных оппозиций, противопоставляющих практику устного сопровождения фильма (речь «пояснителя» определяется как народная, неупорядоченная, сохраняющая местные черты) кинематографу, который развивается по модели этаблированных культурных институтов и усваивает под их влиянием нормы письменного повествовательного текста (чьими неотъемлемыми признаками является «литературность», «элитарность» и «столичность»). Правда, как подчеркивает исследователь, в случае советского кино власти скорее поощряли традиционную форму устной реализации киноспектакля для того, чтобы комментированный показ «не шел вразрез с главным заданием фильма, а наоборот, подчинялся бы ему, усиливая злободневное политическое звучание ленты»[3]. Таким образом, задача «сопротивления», стоявшая перед устным комментарием, в данном случае оставалась невыполненной. Кроме того, в советском, как и в японском, кинематографе отмеченное явление имело более протяженные, чем в других странах, хронологические рамки и затянулось по меньшей мере до конца 1920-х гг.

В связи с этим представляется целесообразным сформулировать вопрос следующим образом: вписываются ли «красные» комментаторы, при всех своих специфических особенностях, в общую типовую модель как один из ее вариантов, или же, напротив, их особенности требуют выделения совершенно особого случая, не укладывающегося в намеченную схему?

При всей неизученности этого феномена, его нельзя считать вовсе неизвестным — хотя бы благодаря эпизоду из фильма Александра Митты «Гори, гори, моя звезда» (1969)[4]. Действие фильма происходит во время гражданской войны. Деревня, оказавшаяся на передовой линии фронта, переходит в руки то белых, то красных. Один из главных героев фильма — киномеханик (его играет Евгений Леонов), сидя верхом на динамомашине, крутит одновременно педали движка и ручку кинопроектора и при этом дает пояснения к фильму, варьируя их в зависимости от политической ориентации публики. В комментарии он использует совершенно особую форму речи ярмарочного зазывалы, фигуры, уже исчезнувшей из русского быта к началу XX века. В ярмарочном пространстве ритмизованная и рифмованная проза, пересыпанная прибаутками и каламбурами, имела совершенно четкую жанровую приуроченность — она использовалась при показе «райка». Аутентичных образцов этой формы, известной под названием «раёшный стих», сохранилось немного. Именно такой язык вкладывает Митта в уста своего героя. На самом деле в период распространения кинематографа в России «жанр раешника» уже угасал[5]. Источники, которыми мы располагаем о ярмарочных зрелищах (особенно в провинции), крайне скудны, и, похоже, ни один из них не дает права сказать с полной уверенностью, что кинематографическое представление в самый начальный период своего появления использовало эту очень специфическую форму ритмизованной и рифмованной речи. Тем не

менее, даже если упомянутый эпизод из фильма «Гори, гори, моя звезда» не претендует на историческую достоверность, он несомненно является художественным воплощением вполне реального явления, о котором режиссер получил довольно яркое представление благодаря устной же внутренней традиции киноцеха.

Свидетельств, относящихся к устному сопровождению фильма и подтверждающих присутствие комментаторов в первых специально построенных кинозалах (1907—1908 гг.), сохранилось довольно мало. Мы располагаем в основном косвенными данными: это, прежде всего, пародии на сопровождающие показ несуразности «пояснителя», которые время от времени появлялись в прессе, а также спектакли, пародирующие кино с непременным карикатурным объяснителем в репертуарах Театров «миниатюр»[6]. По сравнению с этим материалом, источников, сообщающих о деятельности лекторов в образовательном кинематографе, сохранилось гораздо больше. Представители этой категории уже имели опыт подобной работы в разного рода кружках и обществах по распространению знаний и продолжали традицию представлений с «волшебным фонарем», будучи ее прямыми наследниками. Отметим, что источники по образовательным научно-популярным сеансам, преемникам спектаклей Волшебного фонаря, куда более многочисленны[7].

Что касается представлений с участием «кино-декламаторов», в которых Кепли и Лакасс видят предтеч «красных» комментаторов, то они, по моему мнению, относятся к совсем другой традиции. Если здесь и имела место, пользуясь терминологией Лакасса, «адаптация» кино к зрелищной традиции, то это была традиция актеров, рассказчиков и чтецов провинциальных театров и «малой сцены». Спрятавшись за экраном, они озвучивали фильмы (обычно пьесы, скетчи или стихи из собственного репертуара), в которых они же и играли главную роль. Этот вид представлений, широко распространенный в 1910—1914 гг., начал сходить на нет по мере увеличения метража кинолент и с развитием индустриального кинопроизводства исчез окончательно[8].

Относительно первых послереволюционных лет и особенно периода гражданской войны, который нашел отражение в фильме Митты, мы также не располагаем никакими письменными документами, эксплицитно свидетельствующими об устном сопровождении фильмов в частном прокате. Если какие-то письменные источники об этом периоде киноистории и сохранились, то лишь отрывочные и фрагментарные, что объясняется не только всеобщим хаосом и неразберихой, но и элементарным бумажным голодом.

С момента взятия власти большевиками в октябре 1917 года положение дел в кинопроизводстве, прокате и эксплуатации стремительно ухудшалось. Дезорганизация кинопроизводства, нехватка бумаги и пленки, упадок проката продолжались и после объявленной в 1919 году национализации кино.

Поэтому до настоящего возобновления кинопроизводства (в 1924 году) в прокате имелись в основном дореволюционные и зарубежные фильмы, и по понятным причинам и те, и другие считались «идеологически чуждыми». Зарубежные фильмы подлежали цензуре и «перемонтажу», тогда как отечественные дореволюционные ленты должны были постепенно вытесняться из

репертуара. Неудивительно, что, как сообщает кинопресса, участились случаи показа контрабандных лент (они поступали в Россию через Сибирь, Польшу, сопредельные государства Прибалтики и т. д..). К тому же репертуар многочисленных частных «крутил», которые разъезжали по деревням с маленьким аппаратом «Пате-Кок» вплоть до самого конца 1920-х гг., с трудом поддавался контролю и составлял реальную конкуренцию официальным кинопередвижкам.

Практика устного сопровождения фильмов, призванная бороться с вредным влиянием этой кинопродукции, была введена сразу после принятия первых декретов о киноцензуре (июль 1918 года) и начала применяться в национализированных кинозалах Петрограда[9]. По свидетельству известного театрального критика 1910-х гг. Александра Кугеля, который переквалифицировался в «лектора» в 1919—1921 гг., работа комментатора сводилась к тому, чтобы произнести краткую политическую речь перед началом сеанса. Он пишет о настоящем буме «устности» в те годы: «Всюду, где только можно, читали лекции. Кинематограф представлялся не только обширной, но и, так сказать, девственной аудиторией, которую в высшей мере важно оросить научным, политическим и художественным знанием»[10]. Сам Кугель выступал с лекциями в крошечном обшарпанном зале в одном из центральных районов Петрограда. Публику составляли преимущественно мелкие торговцы, которых совершенно не интересовала политическая проповедь, но сократить свое выступление было не так-то просто, поскольку в зале присутствовал наблюдатель из Кинокомитета, который тут же делал выговор лектору: «Однако, вы читали всего 3 1/2 минуты, слишком кратко, я должен буду довести об этом до сведения комитета. Потом [...] вы упомянули об отечестве. Надо было прибавить — "социалистическом отечестве"».

Эта «лекционная» практика стала распространяться по всей стране, начиная с 1923 года, когда при Главполитпросвете[11] с Н. К. Крупской во главе была создана кинокомиссия, ответственная за сплошную «кинофикацию» страны, включая деревню, фабрики и заводы.

ЗАДАЧИ «КИНОФИКАЦИИ»

Большая часть партийного и государственного руководства понимала возможности кино и видела в нём «лучшее орудие просвещения масс, могучее средство в деле распространения идей пролетарской революции, идей красного Октября»[12]. Кино должно было стать не только средством «просвещения масс», но и своеобразной витриной, демонстрирующей прогрессивность и современность новой власти.

Однако, по мнению руководства, дело нельзя было свести только к показу фильмов. Устное сопровождение представлялось необходимым по многим причинам. Комментарий позволял не только «парализовать вредные стороны» идеологически чуждых фильмов, но и «выжать из них максимальную культурно-просветительную пользу»[13]: какая-нибудь «Принцесса устриц» («Die

Austernprinzessin», E. Lubitsch, 1919) могла послужить иллюстрацией антагонистических противоречий капиталистического мира, тогда как «Сломанная лилия» («Broken Blossoms», D. W. Griffith, 1919) предоставляла наглядное пособие к докладу на географические или этнографические темы. Такой фильм, как «Две сироты» («Orphans of the Storm», D. W. Griffith, 1921), можно было показать на вечере, посвященном Французской революции, а «Безрадостную улицу» («Die Freudlose Gasse», G. W. Pabst, 1925) — совместить с докладом о послевоенной Германии.

Сходные соображения диктовали и необходимость устного сопровождения и отечественных фильмов. Поскольку ритм кинопроизводства не мог поспеть за постоянными изменениями идеологической линии (особенно в период коллективизации[14]), то главной задачей комментирования фильма стала пригонка, согласование этих «идеологически устаревших» картин с очередной новой линией партии.

Кроме идеологических заданий пояснитель выполнял и функцию обыкновенного чтеца: помогал неграмотной части публики, читая вслух титры или переводя их для нерусскоязычной аудитории[15]. Но и грамотный кинозритель не всегда мог обойтись в кино без посторонней помощи: «Да и грамотные-то читают медленно, по складам, и быстро исчезающие буквы надписей только прыгают в глазах, но ничего не говорят. Эти надписи необходимо прочитывать вслух. Читать нужно внятно, громко, не спеша [...] Часто надписи составляются непонятно для крестьян. Поэтому чтец должен быть находчивым и сообразительным, и уметь собственными словами, не искажая смысла надписей, передать их содержание кинозрителям»[16].

Устное сопровождение, кроме того, должно было выполнять еще одну функцию — функцию адаптации киноязыка, слишком сложного, по мнению руководства ГПП, для публики (особенно крестьянской), которая была в большинстве своем не только неграмотной, но и — поголовно — кино-неграмотной! Комментарий должен был помогать зрителю справиться со стремительным ритмом отдельных эпизодов и с необычными ракурсами некоторых «формалистских» фильмов, а также знакомить его с основными понятиями кинограмоты[17]. По этому поводу один из кинолекторов 1926 года замечает: «Надо помогать зрителю разобраться в часто запутанных действиях фильмы [...], получается нечто вроде говорящего кино. Чутко подмеченное настроение зрителя, смотря по надобности, то поддерживается, то разбивается в прах, создается живая связь между зрителем, экраном и работником. [...] Деревенского зрителя оставить одного с экраном нельзя»[18].

Столкнувшись с этой проблемой, ГПП распорядился изъять некоторые фильмы из проката в деревнях, но подобные постановления и рекомендации чаще всего не выполнялись, чему способствовала нехватка средств для контроля за их выполнением. Кроме того, эти постановления вступали в противоречие с интересами Совкино, стремившегося, естественно, использовать весь тираж и охотно предоставлявшего через местные прокатные конторы свои копии всем желающим.

ИНСТРУКЦИИ И ИХ ИСПОЛНИТЕЛИ

Начиная с 1924 года в огромном ассортименте (хотя, как правило, маленькими тиражами) стали появляться всевозможные учебники, инструкции, брошюры и методические пособия для «кино-политпросвет-работников». Постоянно росло и число ведомств, занимающихся изготовлением разнообразных инструкций и руководств. ГПП, разработавший кинопроектор «ГОЗ» (Государственный Оптический Завод) и предоставлявший его в рассрочку организациям, ответственным за кинопередвижки, вместе с новой техникой предлагал свою программу «политучебы» для обслуживающего сеанс персонала и издавал соответствующую литературу, а также публиковал множество статей на ту же тему в двух своих журналах, «Советское кино» и «Коммунистическое просвещение». Наряду с ГПП практически тем же занимались и многие другие организации: студия Пролеткино (до ее ликвидации в 1926 году), кооперативная сеть Центросоюза, на который в 1928 году[19] была возложена вся ответственность за кинофикацию страны, а также органы просвещения (ОНО), региональные ведомства, и, наконец, местные ячейки Общества друзей советского кино. Этим учреждениям, в свою очередь, приходилось согласовывать свою деятельность с профсоюзами, которые занимались организацией сеансов в своих клубах — и не только в них. В 1930 году, после упразднения ГПП, был создан политпросветсектор Союзкино с разветвленной сетью местных отделений и параллельно с ним — Центральное Управление кинофикации. Несколько позднее и сами киностудии начали издавать различные методические пособия и брошюры.

Всю эту литературу можно разделить на три группы: 1) общие пособия для «кино-полипросвет-работника» или «кинопропагандиста», в которых формулировались цели и задачи кинофикации и подробно освещались вопросы практического характера, в том числе и материальное обеспечение кинопоказа; 2) пояснения к конкретным фильмам; 3) отчеты и «рассказы» о том, как проходили сеансы (такие документы представлены в гораздо меньшем количестве). Естественно, эта литература носит почти исключительно предписательный характер. Ниже мы рассмотрим вопрос о том, как эти предписания соотносились с реальной практикой, а пока рассмотрим подробнее, как дело мыслилось в идеале.

В подготовке киномехаников, направляющихся в деревенскую и клубную сеть, задача устного сопровождения киносеансов рассматривалась как составная часть их политического образования. В программу обучения входили постановка голоса и упражнения по чтению вслух. Киномеханик должен был научиться выступать на публике, уметь выделить главную тему картины, задать вопросы аудитории, научиться составлять речи. Сюда входило и обучение письменной грамоте, чтобы помочь крестьянам писать заявления и жалобы[20].

В идеале, при механике в зале всегда должен был находиться пропагандист, политработник или работник культуры. В противном случае механику надлежало обратиться к местному представителю комсомола или партии, к ответственному за избу-читальню, если таковая имелась, или, если речь шла о

показе научно-популярных и образовательных фильмов, к агроному, ветеринару, врачу или любому другому медицинскому работнику. Но инструкции предусматривают и тот случай (на деле наиболее частый, прежде всего потому, что представители власти на местах обычно игнорировали кино, не видя в нём ничего, кроме праздной забавы), когда киномеханик был предоставлен самому себе. Он должен был быть в состоянии один справиться с организацией и проведением сеанса, и, более того, подменить собой часто отсутствовавшую власть «на местах»: дать информацию по какому-то вопросу, объяснить новую налоговую инструкцию, помочь заполнить бланк, составить жалобу или иск, посоветовать, в какую инстанцию подать бумагу и т. д. Уже цитировавшийся нами механик, делясь своим опытом, объясняет, как добиться успеха кинематографа в деревне: «Мало того, что <киноработник> должен быть культурным, он должен стать популярным. Для этого, кроме технической сноровки проведения бесед на разные темы, он должен уметь свои слова, свои высказанные мысли превращать в жизнь. Тяжелые материальные условия жизни бедняка и середняка, неправильные действия представителей местной власти и общая некультурность зачастую накопляют <sic!> у этих людей недружелюбное отношение не только к данным представителям власти, но и ко всему советскому строю. Особенно во всем виноваты выходят большевики. Эти жалобы надо уметь выслушать, зная, что они уже сами по себе могут облегчить человека. Надо уметь растолковать крестьянам неверное понятие, узнать, отличить преступные действия, незаконные поступки тех или других лиц. Надо не отказать крестьянам тут же написать несколько заявлений. Надо записать в свою книжечку все эти жалобы, чтобы к следующему приезду дать отчет, что по ним сделано. Только в этих условиях заключается залог успеха кино работы. Надо помнить, что крестьянство в своей основной массе еще не живет культурными запросами. Следовательно, тратит деньги на них неохотно. Поэтому кино в деревне не должно вылиться в академический сеанс или коммерческое предприятие. Оно должно идти рука об руку с откликом на нужды крестьян»[21].

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ

Приведем некоторые наиболее часто встречающиеся в брошюрах наставления по организации киносеанса, которые касаются предварительной работы и подготовки к «выступлению», оформления зала, собственно устного сопровождения, а также организации диспута после окончания показа[22].

а) *Перед сеансом* кинопояснитель должен сам посмотреть фильм (желательно не один раз), подготовить письменное его изложение, если таковое не предоставлено студией или ГПП (на деле к 1926 году были выпущены брошюры — причем мизерным тиражом — всего к двум десяткам фильмов). Он формулирует особенности персонажей, готовит список эпитетов или пословиц, их характеризующих, обдумывает объяснения эпизодов или титров, которые могут вызвать непонимание. Предвидя дискуссию, он составляет перечень социальных и политических вопросов, которые ставит фильм. Коро-

че говоря, он готовит «словесную партитуру» фильма. Если кино-лекция сопровождает документальный или образовательный фильм, лектор, использующий его прежде всего как иллюстративный материал, может прерывать ленту, менять монтаж, дополнять фильм диапозитивами или другими изображениями. По прибытии на место он входит в контакт с представителями власти, заинтересованными в сеансе, с целью, возможно, привлечь их к участию в дискуссии. В целях рекламы и информации он может организовать бесплатный сеанс для детей (с комедийными короткометражками). Чтобы сосредоточиться на пояснении, он может попытаться найти кассира, помощника для выявления безбилетников, ассистента для динамо-машины и даже чтеца титров.

б) *Перед входом в зал,* в фойе или снаружи рекомендуется установить экран новостей: стенд с вырезками из газет, с рисунками и карикатурами, просмотр которых занимал бы не более 10 минут. Фойе может быть оформлено фотографиями, афишами, макетами, лозунгами и транспарантами. На отдельном стенде предлагается выставить брошюры, связанные с темой фильма. Небольшая выставка или витрина с диаграммами и цифрами может показывать преимущества коллективизации или выполнение пятилетнего плана. Стенная газета, выпущенная силами местного клуба, может содержать рецензии на уже показанные фильмы. Передвижная библиотека предлагает стенд с книгами, организует чтение вслух отрывков художественных текстов или вырезок из газет. Рекомендуется также завести специальный ящик, куда бы зрители могли опускать вопросы по поводу фильма, свои замечания и предложения по организации сеансов.

в) *Вступительное слово* должно длиться не более 15—20 минут. Связав сюжет фильма с жизнью в данной конкретной деревне, лектор может поставить перед зрителем вопросы, ответы на которые будет содержать показываемый фильм. Можно также рассказать о кинематографе, его технических принципах, педагогических возможностях. Главное — занять собравшуюся перед сеансом публику и не произносить скучных речей, но в то же время не следует откладывать политический комментарий на потом, ибо после окончания сеанса публика будет уже «увлечена предстоящими танцами»[23].

Краткое изложение действия может быть весьма полезно. Оно дается после вступительного слова и может завершиться изложением первой части. Каждая часть предваряется таким изложением.

Викторина, желательно имеющая отношение к фильму и не превышающая 20 минут, может проводиться перед показом, после вступительного слова. Призами могут служить портрет Ленина, календарь, лубок на политическую тему.

Киножурнал или светогазета — вариант стенгазеты на пленке, включающий в себя газетные заголовки, диаграммы, лозунги, доски почета, стихи, рисунки и карикатуры, — наносится тушью на остатки пленки и проецируется на экран. Эта форма применялась редко, но имела, как сообщают, большой успех.

г) *Устное сопровождение фильма.*

Пояснение включает в себя комментированное чтение надписей, ответы на вопросы или реплики публики. В зависимости от настроя зала нужно

уметь варьировать число и частоту пояснений. От кинопояснителя требуется способность подкрепить сказанное пословицей, охарактеризовать персонажа метким эпитетом, почувствовать, какой эпизод может быть неправильно понят и какой уместно обсудить после сеанса. При этом можно ускорить вращение ручки, чтобы не заострять внимание публики на «неподобающих или вульгарных» эпизодах, и, наоборот, следует замедлить движение пленки на важных сценах, например, там, где на экране появляется Ленин, или чтобы дать время на чтение надписи.

В районах с нерусскоязычным населением объяснения должны быть проще, а для женской публики — более подробными (sic!). Один автор предлагает организовать сеансы для женщин или предоставлять им место по другую сторону экрана; нужно следить, чтобы сеансы проходили в то время дня, когда женщины свободны. В идеале для женской аудитории следует посылать кинолектора-женщину[24].

Некоторые авторы рекомендуют просто зачитывать тексты из методических брошюр: «Что же касается чтения лекции по книжке, то, как показал наш личный опыт, оно не раздражает аудиторию, если чтец свободно справляется с текстом, помещается в конце или сбоку зрительного зала, держа книжку под затененной лампой. В этих случаях легко даже создать для аудитории иллюзию свободно произносимой речи»[25].

Кино-сказ как манера перемежать объяснения народными словечками и поговорками может стать поводом для настоящего словесного творчества и актерской работы, хотя целью остается политработа со зрителем. Многие брошюры упоминают опыт раёшников или японских *бенши*, предлагают приглашать музыкантов, чтецов и/или певцов. Тогда сеанс получает название «кино-литературно-музыкальный монтаж». Автор одной из наиболее разработанных брошюр в терминологии, близкой к эйзенштейновской, поручает лектору-пояснителю задачу «организовать зрительские эмоции». Он различает четыре типа представления, от импровизации до литературного творчества. В этом последнем случае, посильном только «подлинным поэтам», лектор создает что-то вроде второго сценария фильма. Стиль сопровождения разных эпизодов может варьироваться от сказки до научной речи, от романтического стиха до политжаргона, а формы — от рассказа, монолога через диалог к сложным полифоническим конструкциям, если актер владеет различными интонациями и контрастными тембрами. Сохранение здесь «архитектонического равновесия» — самый сложный аспект дела[26].

д) *Между частями* можно раздать *информационный листок* с разными новостями дня. Можно также сообщить о предстоящих сеансах, о новых книгах, полученных библиотекой, или о результатах социалистического соревнования. Пояснитель может также обобщить только что просмотренную и предварить следующую часть.

е) *По окончании показа* можно организовать, например, *кино-дискуссию*. Для этого следует сравнить действие фильма с фактами местной жизни. Зачин дискуссии поручается местному комсомольцу. Другое ответственное лицо должно защищать анти-тезис. Ведущий должен затем сделать вывод, который можно опубликовать в стенной печати. Особенно это уместно,

если фильм затронул актуальные общественные вопросы: положение женщины, воспитание детей, аборт и т. д. Предлагается устроить *вечер вопросов и ответов,* где лектор задает вопросы публике, громко повторяет правильные и поправляет неправильные ответы. Куда сложнее организовать *суд,* не имеющий прецедентов в народной культуре, а вышедший прямо из культуры революционной. Прокурор обвиняет персонажей фильма, роль которых — как и судьи, адвоката, свидетелей и прокурора — теперь исполняют местные актеры-любители. Такой вечер (общей длительностью до пяти часов) нужно тщательно готовить силами местного драмкружка и юридического клуба. Приговор суда не обязан совпадать с мнением автора фильма. Так, в ходе суда с виновного, по замыслу, героя вина может быть снята. Но чаще всего суд подчеркивает, упрощая, приговор и политический смысл фильма. Реже сам фильм — в его эстетике и политическом задании — может стать объектом суда.

Наконец, возможно проведение кино-митинга (по модели «радио-митинга») или тематического кино-вечера, объединяющего все возможные формы: концерт, речь, стихи, импровизированные частушки, сценки, рассказы очевидцев (к фильмам на исторические темы), суд, выставку фотографий и т. д.

По окончании сеанса лектор-киномеханик может оказать различные *услуги населению*: продать книги или оформить подписку на газеты, ответить на вопросы, касающиеся как международной политики, так и новостей из соседних колхозов, подсказать ответственному за избу-читальню или учителю, как организовать на следующий день дискуссию о фильме, если, например, он должен уехать сразу после сеанса.

ж) *Отчет и контроль за проделанной работой*. Кинопередвижки подлежали сложной отчетности. По одной из методичек, лектор-киномеханик должен отчитываться по 29 пунктам и вести журнал с 18 рубриками (количество сеансов и зрителей, средний возраст зрителей, реакция местных властей, вопросы и реакция публики, выбранный способ устного сопровождения и т. д.)[27].

ОТ ПРОЕКТА К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ

Современному (как и, возможно, тогдашнему) читателю бросается в глаза нереалистичность многих из этих, часто чрезмерно детальных и изощренных рекомендаций. Порой кажется невероятным, чтобы кто-то их выполнял. И тем не менее несомненно, что устное сопровождение было реальной практикой. Кинопериодика в своей совокупности предоставляет обширный материал, позволяющий судить о реальном положении дел. В ней, в частности, получали отражение реальные трудности, с которыми сталкивалось устное сопровождение: «Привод динамо непереносно гудит, так что текст картины приходится кино-механику читать изо всех сил, надрывая горловые связки до бесконечности. Естественно, что в таких условиях сопровождать картину пояснительной лекцией или краткими замечаниями не приходится. Из-за гула динамо исполнение политпросветзадания во время сеанса становится затруднительным»[28].

Кроме того, совершенно очевидно, что применение теоретических разработок на практике сталкивалось с непреодолимыми трудностями, связанными, как мы бы теперь сказали, с отсутствующей инфраструктурой: плохие дороги, несовершенная и мало приспособленная для частых перевозок по бездорожью кинотехника, высокая цена проката лент при низкой платежеспособности публики и заказывающих картину организаций, конкуренция и несогласованность между различными инстанциями, не говоря уже об уровне подготовки самих лекторов: «Уже в настоящее время кино-сеансы зачастую сопровождаются одноактной пьесой, декламацией, иногда музыкой и пением. Но чаще всего дело кончается пресловутой танцулькой. Скверная музыка, дурная декламация, халтурная постановка халтурных пьес, бессодержательное словоизвержение доморощенного докладчика, использующего собравшихся смотреть картину крестьян — все это может в конце концов отбить у крестьян охоту к кино»[29].

Как видим, многочисленные отклики в прессе и отчеты о сеансах свидетельствуют о реальной практике, пусть и не дотягивающей до требований руководства. Кроме того, большая часть «предписательных» брошюр составлена на основании личного опыта авторов, обобщенного и оформленного в виде рекомендаций и инструкций. Некоторые ответственные работники ГПП сами периодически устраивали показательные гастроли в провинции[30]. Наконец, недавно найденный в Красногорском архиве короткометражный фильм, посвященный выращиванию овощей, демонстрирует образцовое проведение сеанса под открытым небом: в фильме засняты дети, наклеивающие афишу, установка экрана, зарядка проекционного аппарата, прибытие музыкантов и выступление лектора перед колхозниками[31].

Наряду с этой официальной практикой существовала и деятельность частных киномехаников, разъезжающих по стране с кинопередвижкой, о чём мы пока можем судить только по попыткам регламентировать или запретить «частников»: «Пояснителями картин на кино-сеансах, устраиваемых в деревнях частными кино-передвижками, могут выступать лишь представители общественных и советских учреждений и организаций. Никакие выступления частного кино-передвижника в связи с содержанием и по поводу демонстрируемых им картин не допускаются»[32].

ОТ ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА К УСТНОМУ: ПРОБЛЕМА ИСТОЧНИКОВ

Обзор этих материалов ставит перед исследователем ряд методологических вопросов.

Прежде всего, здесь поражает сам размах теоретической деятельности, направленной на внедрение вышеописанной практики. В отличие от других стран, в нашем случае устная практика поощряется, регулируется в мельчайших подробностях, описывается вышестоящими инстанциями, которые создают, издают и распространяют обширную вспомогательную литературу. Ис-

точники эти практически никогда еще не были предметом изучения в советской историографии кино со свойственной как ей, как и традиционной западной науке, «автороцентристской» ориентацией.

Однако дальнейшее накопление таких источников будет представлять для нас реальный интерес только при условии преодоления чисто институциональной и нормативной (предписательной) перспективы. Устную практику частных демонстраторов по-прежнему трудно документировать, а сатирическая и юмористическая установка многих рассказов о реальных или вымышленных сеансах делает этот источник ненадежным. Остается уповать на пока не найденные источники, которые могли бы скорректировать это неизбежное искажение: мемуары киномехаников-политработников, пресловутые журналы, которые они должны были вести, отчеты, дневниковые записи зрителей, судебные дела, возбуждаемые в связи с практикой частников и т. д.. Эти источники, конечно, тоже будут окрашены системой ориентиров советского общества той эпохи, но предложат иной взгляд на ту же самую действительность [33].

ХРОНОЛОГИЯ КАК УЛИКА

Однако не приходится видеть в специфических чертах наших письменных источников только фактор, ограничивающий или сводящий на нет их исторический интерес. Сама эта специфика тесно связана со статусом рассматриваемого явления и со статусом кино в данной стране и в данную эпоху, что в свою очередь диктует необходимость уточнить хронологические рамки этого явления. Как уже отмечалось, феномен устного сопровождения фильма растянулся на все 1920-е гг., но интенсивный выпуск вспомогательной литературы продолжается и в 1930-е. Напомню, что в большинстве других стран эта практика угасает по мере институционализации кино и к началу первой мировой войны фактически исчезает. Может показаться, что более длительное существование этого феномена в СССР объясняется запозданием в распространении звукового кино. Однако нам представляется, что главная причина заключается в той особой идеологической ставке, которую делала советская власть на кино. Об этом красноречиво свидетельствует циркулярное письмо 1932 года, призывающее искать новые методы сопровождения, которых потребует переход к звуковому фильму[34]. Таким образом, дело тут вовсе не в желании поддержать угасающую народную традицию зрелищных постановок.

Нижняя хронологическая граница подтверждает предложенное нами объяснение: формы устного сопровождения советского кино не были прямыми наследниками дореволюционной практики устного сопровождения зрелищ. Ни по составу участников, ни по принципам организации сеанса эта практика не выводится ни из кино-декламации, ни из райка. Опираясь лишь отчасти на это наследие, новые принципы устного сопровождения начали оформляться только к 1919 году. Возводя их генеалогию непосредственно к практике раннего кино, мы рискуем упустить из виду своеобразие этого явления.

Своеобразие это состоит прежде всего в специфичной гетерогенности. Вспомним о разнородности рекомендуемых средств: это и передвижная библиотека, и стенд с вырезками из газет, лозунги и иллюстрации, киножурнал и устное пояснение к фильму, проведение викторины и предваряющий показ фильма доклад, а также разыгрываемые скетчи-интермедии. То же самое относится и к деятельности лектора-комментатора: ему дозволяется использовать самые разные формы — от пения до агиттеатра (т. е. воспроизведения фильма в театрально-дидактической форме). Поскольку пособия для «лекторов» разрабатываются в среде культурной интеллигенции, то диапазон традиций, на которые они опираются, оказывается весьма широким: здесь могут быть и такие распространенные народные жанры, как частушка, и совсем вымирающие, как «раёшный стих», что свидетельствует, скорее, о стремлении охватить новыми «медиа» широкую и неоднородную по своей социальной принадлежности публику, нежели о реальной распространенности тех или иных форм. В этой литературе рядом с народными жанрами соседствуют жанры «интеллигентские», берущие свое начало либо в ученой лекции, либо в филантропических научно-популярных докладах, к которым — через народническую традицию последней трети XIX века — восходят, в конечном счете, и устные формы большевистской агитации. Сюда могут вовлекаться и заимствования из чужих традиций (*бенши*[35]), и ультрасовременные формы (кино-митинг или кино-суд). И, наконец, функции этой литературы (и, соответственно, деятельности «киноработника») также весьма неоднородны: наряду с воспитательными и политическими задачами, которые заметно преобладают над другими, здесь также присутствует, пользуясь терминологией этих источников, «художественный» или «художественно-эмоциональный» аспект.

Особенно заметны здесь совмещения, комбинирования, скрещивания различных форм, традиций и средств. В случае «тематических вечеров» мы имеем дело с настоящим интермедийным спектаклем, в котором некая тема, обрамляющая кинопоказ, проигрывается в разных формах — научных и народных, визуальных и вербальных. Было бы совершенно неоправданным искусственно вычленять из этого комплекса устное сопровождение фильма и рассматривать его в отрыве от всего остального — как отдельный жанр словесного описания картины (экфразис). Столь же неоправданным представляется нам исключать из рассмотрения действия, производимые «до» и «после» сеанса. В этом отношении показательно, что для обозначения сопутствующего фильму обрамления вырабатывалась специальная терминология: процесс показа назывался «полит- (культ)*окружение* киноэкрана» или «политпросветработа *вокруг* кино», а для обозначения главного действующего лица этого мероприятия, наряду с использованием дореволюционных терминов (*чтец, объяснитель* или *лектор*), создавались новые: *культработник, кино-политпросветработник* и т.п.

Учитывая диапазон самых разнообразных форм показа фильма, мы не отвергаем термин «устность» (oralité) в том значении, в каком его использу-

ет Лакасс, ссылаясь на медиевиста Поля Зюмтора[36], но предпочитаем более гибкое определение этого понятия, которое находим у Франсуа Альбера. Он предлагает трактовать «устность кино» как актуализацию зрелища, акт перформанса, представления, когда фильм, в зависимости от программы, в которую он включается, получает различное словесное или музыкальное сопровождение, изменяется в длине и в ритме по воле киномеханика и тем самым обнаруживает свой «неустойчивый, изменчивый» характер[37]. Здесь мы приближаемся к пониманию *кино как события* (cinema as event) у Рика Олтмена[38]. Такое расширенное толкование понятия поможет представить себе устность и после прихода звукового кино опознать ее не только в звучащем голосе «пояснителя», но и в письменных текстах: в листовках, раздаваемых зрителям до или после сеанса, в специальной литературе, предназначенной для пояснителей, в различных коллажах из текстов и изображений, будь то в виде стенгазеты или «светогазеты», нанесенной на пленку, и, наконец, в лозунгах и призывах, обращенных к зрителю со стен зала.

Что касается устности *stricto sensu,* т. е. произносимой речи, то здесь важно различить три основные дискурсивные установки: 1) речь «ученая» (т. е. опирающаяся на письменный текст) — политически окрашенная и заранее приготовленная речь хорошо информированного конферансье, прошедшего специальную подготовку в официальных инстанциях; 2) как полная противоположность ей — народная, аполитичная, импровизированная речь, восходящая к ярмарочной традиции и практикуемая «пояснителями» в частных кинопередвижках; 3) и, наконец, устные выступления из зала — спонтанные реплики или спровоцированные вопросами «ведущего» ответы зрителей.

ПРОЧТЕНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ И СОЦИАЛЬНОЕ

Советская практика устного сопровождения фильма устанавливает особые отношения между художественным вымыслом и реальной действительностью и свидетельствует о стремлении увязать одно с другим, включить события фильма в контекст настоящего времени. Конкретная история, о которой рассказывает фильм, должна заставить задуматься о той деревне, где он показывается, и об истории всей страны или о ее нынешнем этапе. В зависимости от выбора докладчика работа с фильмом и с публикой может развиваться в ту или иную сторону: от общеполитических деклараций к фильму или от сюжета фильма через историю деревни или завода к общенациональной или международной ситуации.

Во время сеанса зритель последовательно занимает разные позиции с точки зрения диегезиса: на одном полюсе он может быть вовлечен в исполнение роли какого-то персонажа в ходе суда, на другом — дистанцирован докладом лектора или объяснением устройства кинопроектора. В ходе одного и того же киносеанса публика может стать на позицию какого-то дискурса или полностью от нее отмежеваться, быть то судьей, то участником. Такое функционирование радикально отличает практику «красных кино-поясните-

лей» от кино-декламаторов 1910-х гг., которые, спрятавшись за экраном, имитировали голоса персонажей фильма.

Эти методы «обрамления» кинопоказа, сочетавшие толкование фильма докладчиком с участием публики, устное с письменным, традицию с современностью — ставили своей целью контроль за восприятием фильма. Вместе с тем официальные структуры не испытывали особого доверия к докладчику, пусть и прошедшему подготовку в рамках данной институции. С одной стороны, его постоянно обвиняли в пассивности. С другой стороны, пояснительный текст к фильму и приемы его толкования все чаще вырабатывались «наверху», в Москве, чтобы затем распространяться в виде брошюр или «сопроводиловок», прилагавшихся к фильму. Так постепенно сформировалась концепция, что образцовое *устное* сопровождение фильма должно точно следовать *письменному* тексту (в том числе и содержащемуся в этом тексте предписанию опираться на народные формы *устной* культуры!) и что импровизация должна быть устранена или заранее «подготовлена» во всех деталях. Это напоминает ситуацию, характерную для дореволюционной России, где *устность*, широко распространенная в зрелищной традиции, отнюдь не всегда означала спонтанную импровизацию и где, наоборот, требовалось, чтобы любая публичная речь, любое устное выступление (в том числе и комментарий к «волшебному фонарю») проходили предварительную цензуру[39].

Таким образом, если первые два из трех этапов, выделенных Лакассом, прослеживаются и на материале русского дореволюционного кино, то третий (сопротивление с помощью комментатора стандартным формам сюжетного повествования) уже не может быть использован для интерпретации устного комментария и его роли в советском кино 1920—30-х гг. А именно: в анализируемых Лакассом случаях нарративность, диктуемая институцией, нарушается вторжением устной речи комментатора. В случаях, анализируемых нами, устное сопровождение, напротив, мыслится как линейная речь, призванная направить не поддающееся контролю индивидуальное восприятие в русло контролируемого коллективного. Показательно, что во многих текстах специально оговаривается: «устность» должна помочь преодолеть полисемию образа. Иными словами, зрителю навязывается однозначное прочтение фильма.

Можно было бы прийти к выводу о том, что киносеанс, по существу, использовался как средство идеологической обработки зрителя. Однако не следует забывать, насколько велик был разрыв между проектом и его воплощением. Сохранившиеся свидетельства показывают масштаб взаимодействия между «пояснителем» и публикой, которая поправляет, прерывает, критикует его, спорит с ним, и порой очень резко. Особенно это характерно для кинопередвижек начала 1920-х гг.: киномеханику необходимо было заслужить благосклонность местного населения, чтобы его накормили и пустили на ночлег, подвезли на телеге или лодке до следующей деревни, чтобы просто не избили или не сломали кинопроектор. Необходимость приспособить свой «дискурс» к данной публике диктовалась простым прагматизмом, поэтому неудивительно, что авторы инструкций уделяли так много внимания «чувству такта», без которого невозможно было касаться определенных тем, например в вопросах антирелигиозной пропаганды[40].

Вместе с тем лектор, являясь представителем власти, был уполномочен доводить до верхов глас народа. Он должен был фотографировать публику во время сеанса с помощью магниевой лампы, чтобы «объективно» запечатлеть реакцию зрителя на определенные эпизоды фильма (что вполне согласуется с функцией контроля за восприятием) и вести журнал, который затем позволил бы лучше узнать и учесть состав и вкусы аудитории. Для этой же цели разрабатывались многочисленные опросники и анкеты. Целью анализа зрительских реакций объявлялась обратная связь с кинопроизводством: улучшение качества кинопродукции — в частности, за счет борьбы с фальшивым и слащавым изображением мира деревни и завода. Такая обратная связь, по-видимому, никогда так и не была установлена, хотя в кинодебатах эпохи то и дело появляются ссылки на «реальные» вкусы публики, отраженные в опросниках, а позднее, начиная с конца 1920-х гг., некоторые фильмы просто уничтожаются под предлогом их «непонятности для масс», якобы выявленной с помощью опросников. К сожалению, обнаруженные на сегодняшний день архивные материалы, отражающие зрительскую реакцию на фильмы, пока что весьма скудны[41], поэтому вероятность, что эти документы доходили до студий, крайне мала.

«Красный пояснитель», следовательно, это и в самом деле посредник, «перекодировщик», хотя его место и не совсем совпадает с тем, которое отводит ему Ж. Лакасс. Его функция действительно состоит в том, чтобы адаптировать, иначе говоря, переводить незнакомые представления в более знакомые и привычные, но не слишком «местные», т. к. сама институция жестко определяет, что может быть вредным или непонятным для зрителя «низов» и какое «сообщение» ему нужно адресовать. Таким образом, здесь не остается места для практики «сопротивления». При этом опосредование происходит в двух направлениях. Фильм должен иллюстрировать и конкретизировать абстрактные идеи. Во время сеанса комментарии лектора разъясняют немые сцены, помогают связать разные кадры. Фильм опосредует понимание идеологем, а знакомые понятия — понимание фильма. В результате этой двойной операции осуществляется культурное присвоение и активное приобщение зрителя к текущей культурной, социальной и политической жизни.

Различные упомянутые здесь аспекты — операции по контекстуализации фильма, параллельные стратегии контроля и «стимуляции» зрителя и киномеханика, методы опосредования идеологем — очерчивают новый для истории советского кино и мало до сих пор разработанный круг проблем. В этой связи чрезвычайную важность для историка кино приобретают новые подходы в историографии 1930-х гг., которые сосредотачивают внимание на участии индивида в коллективе, на практиках контроля и стратегиях, с одной стороны, поощрения определенного субъективного самовыражения и, с другой, сопротивления навязываемым новым мыслительным и поведенческим моделям. Очевидно также, что новая история кино своей тематизацией контекста восприятия и стратегий опосредования идеологии сможет внести необходимый вклад в историю формирования культурных представлений (représentations) в СССР в двадцатые и тридцатые годы.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ: АВАНГАРД — СОЦРЕАЛИЗМ

На другом уровне прочтения рассмотренный тип практик был призван помешать зрителю впасть в состояние пассивного созерцания, свойственное «потребителю бульварных наркотических продуктов»[42]. В этом смысле те явления, о которых здесь идет речь, обнаруживают немало общего с теоретическим дискурсом ЛЕФа, а также с предложениями Дзиги Вертова, Густава Клуциса или конструктивиста Алексея Гана начала 1920-х гг. В их теориях и проектах кинопоказ входил составной частью в массовое действо, коллективное представление, ориентированное на соучастие зрителя и на развлечение, а не на созерцание, как в классическом киносеансе (distraction vs contemplation). Однако, несмотря на поразительные совпадения в целях или в подходе к кино, ни один художник или теоретик авангарда, насколько мне известно, не проявил ни прямого, ни косвенного интереса к этим практикам, и наоборот — ни один из исследованных текстов не опирается на идеи авангарда. Чтобы объяснить эту странную взаимную невосприимчивость, можно выдвинуть гипотезу о сравнительной замкнутости художественной среды столицы, с одной стороны, и институциональных машин, которые разрабатывали и апробировали методы устного сопровождения кинофильмов, с другой. К тому же это явление набирает силу, когда авангард уже был маргинализован и превращен в мишень постоянных нападок.

Но, кроме видимых отношений с авангардом, модель «развлечение *versus* созерцание» (активное коллективное участие в киноспектакле *versus* пассивное молчаливое созерцание фильма) ставит и другие вопросы. Действительно, такой тип варьирования одной и той же темы в разных жанрах, разными средствами выражения, с разной степенью достоверности/вымышленности, с разными способами вовлечения зрителя, несомненно, увеличивает вес живого спектакля за счет кинопроизведения, образующего ось этого спектакля. Но такое отношение между спектаклем и произведением не очевидно в эпоху, когда произведение нагружается новыми задачами. Существование такой практики вносит коррективы в традиционное представление о культурной модели эпохи социалистического реализма. Идея о том, что любой текст (пускай много раз переписанный, измененный в согласии с цензурными предписаниями) становится объектом фетишизации (даже если он впоследствии должен быть переписан или просто изъят из оборота) не обязательно прослеживается везде и всегда. Символический вес текста, может быть, не столь велик, как мы это представляли до сих пор. Тема («9 января», «Гражданская война») или лозунг («Пятилетку — в четыре года») и спектакль, им посвященный, преобладают над произведением, будь это даже образцовый для соцреализма «Чапаев». Сами режимы показа и потребления художественного продукта весьма разнятся в зависимости от места (центр города, рабочая слобода, вокзал, деревня) и от публики. То же самое касается и статуса автора: в зависимости от ситуации, фигура «великого художника» может то высвечиваться, то стираться в пользу политического действа. Есть существенная разница между просмотром «Чапаева» как шедевра братьев Васильевых, как модели для будущего кино, и его просмотром в рамках вече-

ра, посвященного гражданской войне, с речами, песнями, частушками, рассказами очевидцев, может быть, дискуссией и театрализованным представлением.

Разумеется, в традиционной истории кино данное явление может занимать лишь сугубо маргинальное место. Но рассмотренный в рамках истории восприятия, зрителя и зрелища, этот феномен обретает иное измерение и иной масштаб, как бы трудно ни было оценить его реальный размах. Исследование этого явления позволит приблизиться к контексту зрелищного и культурного предложения, к ожиданиям публики, к формировавшим ее традициям. Оно поможет нам также восстановить «типичного» зрителя таким, каким его воображала институция, а кроме того, пересмотреть рамки общепринятых сегодня хронологических рубежей. Главное же состоит, пожалуй, в том, чтобы, выявляя пускай маргинальные, забытые, малозаметные явления из городской, центральной, элитарной перспективы, перенеся фокус внимания от фильма к сеансу, понять кино в контексте зрелищной культуры, в контексте политических, образовательных и культурных стратегий.

---

[1] Le bonimenteur de vues animées / The Moving Picture Lecturer / G. Lacasse, A. Gaudreault (éd.) // Iris. Automne 1996. № 22.

[2] *G. Lacasse*. Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité. Québec, Paris, 2000 (о русском кино см.: P. 136—138). Лакасс был соредактором сборника 1996 года (см. предыдущую сноску). В своей книге, затрагивающей и советское кино, Лакасс опирается на исследование Ванса Кепли-мл.: *V. Kepley Jr*. Film Seance: the Role of Speech in Soviet Film Exhibitions of the 1920s // Wide Angle. Sound in Cinema. Vol. 15. № 1. P. 8—27.

[3] *G. Lacasse*. Le bonimenteur de vues animées. P. 136.

[4] Согласно «Домашней синематеке» С. Землянухина и М. Сегиды (М., 1996), его посмотрели 11,3 млн. зрителей.

[5] В крупных городах — в Москве, Петербурге и Одессе — большие ярмарки исчезают уже к концу XIX в. Опасаясь больших скоплений людей, полицейские власти переводят их на городские окраины, где они постепенно сходят на нет (см.: *А. Конечный*. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. Вып. XXV. 1989. С. 123—138.)

[6] «Объяснитель откашлялся и, став спиной к экрану, подставил прямо к свету свое вдохновенное лицо» (В стерео-фото-кине-мато-скопо-био-фоно и проч. — графе // Программа и обозрение зрелищ и театров. 1908. № 7). Театры миниатюр появились в 1909 году и предлагали зрителю по несколько спектаклей в день (по образцу сеансов в кино). Программа таких театральных представлений включала короткие пьесы, которые перемежались номерами варьете и кинопоказами.

[7] *Л. Никонов*. О «научном» кинематографе в России // Кинематограф и его просветительная роль / Сост. Е. Самуйленко. СПб., 1912. С. 60—69.

[8] Этому феномену посвящено отдельное исследование в рамках исследовательской группы CNRS «Слово — немому»: «Théâtre, café-concert et cinéma en Russie dans les années dix » («Le muet a la parole», сборник трудов Луврской конференции, готовится к печати в изд-ве AFRHC).

[9] См. программки, публикуемые в ежедневной газете «Жизнь искусства» с указанием фамилий лекторов начиная с декабря 1918 и до конца 1919 г.

[10] Здесь и ниже: *А. Кугель*. Как я был лектором в кино // Советский экран. 1925. № 33. С. 12—13.

[11] Далее в тексте как ГПП.

[12] *А. Голдобин*. Кино на территории СССР (по материалам провинциальной прессы). М., 1924. С. 70.

[13] *Г. Болтянский*. Клубное кино как орудие массового просвещения // Советское кино. 1926. № 4. С. 6—7. В рассказе «Кольцо» (1925) Вячеслав Шишков изображает в комическом свете показ «Нибелунгов» в деревне, сопровождаемый сначала комментарием частного киномеханика, а потом — местного комсомольца. Ярмарочному зазыванию первого («Сейчас вы увидите небывалую от сотворения мира битву великого витязя Зигфрида с невиданным драконом, длина которого семьдесят две сажени, а в метрах значительно больше»), вторит политический жаргон второго, где дракон воплощает капитализм. Ярмарочный балагур объясняет, что это — чучело, которое передвигается благодаря спрятанным в ногах людям, а комсомолец подхватывает: «Вникните, товарищи, в положение американских рабочих. Одни попали чудовищу в ужасные лапы и там сидят, как со строгой изоляцией [...], а другие в брюхе корячутся вправо, влево, не имевши кубатуру воздуха. Я вас, товарищи, спрашиваю: нормально это или позор?» (*В. Шишков*. Кольцо // Красная новь. 1925. № 9. С. 73—85.

[14] См. брошюры к фильмам из крестьянской жизни («Водоворот», «Земля жаждет» и др.), изданные в начале 1930-х гг.

[15] См.: *М. Бунегин*. Массовая кино-работа в национальных районах. М. 1933.

[16] *А. Кациграс*. Объяснение кино-картин // Деревенский театр. 1927. № 5. С. 23—24.

[17] См.: *М. Бунегин*. Указ. соч.; а также: Г. Кац-Нельсон. О кино и деревне // Кино и жизнь. 1930. № 27.

[18] Кино-работник Гуров, кино-работа и деревенский зритель // Советское кино. 1926. № 1. С. 18—19. Ср. также замечание одного из ответственных работников ГПП: «Пока деревенский зритель недостаточно искушен в кино-театре, еще долго кино-работник будет не только простым кино-механиком, но и до некоторой степени артистом, сливающимся с настроением зрителя и владеющим кино-зрителем удачным, артистическим выполнением экрана, при посредстве чудесного механизма кино. Кино-работник должен быть раешником в самом лучшем смысле этого слова. Он является в деревне с кино-райком, полным "чудес". Если принять во внимание неграмотность населения, политическую безграмотность надписей на картинах и непригодность картин для данного уровня развития зрителей, станет вполне понятной необходимость выступления кино-работника, как артиста-раешника» (*А. Кациграс*. Кино-политпросветработа в деревне // Комсомольское просвещение. 1926. № 1. С. 177).

[19] Постановление Совнаркома от 12 июля 1928 года поручает кооперации «основную задачу по продвижению кино в деревне». Через год более половины деревенской сети оказывается в руках кооперативов. См.: Киноработа в системе потребительской кооперации // Кино и культура. 1929. № 7—8. С. 59—60.

[20] См.: *Л. Косматов*. Как кино в деревню поехало // Из истории кино. Т. 11. М., 1985. С. 79—91; *П. Некрасов*. Приступим к подготовке кадров политпросветработы вокруг кино // Кино-репертуарный список. 1930. № 6. С. 28—29; *Л. Сухаребский*. Кино-лекции. Пособие для политпросветработников. М.; Л., 1927.

[21] Кино-работник Гуров, кино-работа и деревенский зритель.

[22] Более подробно об этом см.: *Г. Болтянский*. Указ. соч.; *Н. Быков*. Политпросвет работа вокруг кино-фильма. М., 1934. С. 16—21; *М. Зельманов*. Слово и фильма (к проблеме политокружения экрана) // Пролетарское кино. 1931. № 4. С. 31—35; *Кас*. Формы и методы работы вокруг кино // Красноармейское кино. 1931. № 9—10. С. 2—4; *А. Кациграс*. Кино-политпросветработа в деревне; *А. Кациграс*. Объяснение кино-картин; *Г. Кац-Нельсон*. О кино и деревне; *Г. Кац-Нельсон*. Культурный фронт и кино // Кино и жизнь. 1930. № 29—30. С. 16—17; *Г. Кац-Нельсон*. Еще об опыте культработы в Ленинграде // Кинорепертуарный список. 1930. № 5. С. 17—18; *Н. Кудрявцев*. Кино-лекция // Кино-журнал АРК. 1925. № 8. С. 15—16; *М. Никаноров*. ОДСК в рабочем клубе // Кино и жизнь. 1930. № 4; *Ю. Салтанов*. Политпросветработа вокруг фильмы // Репертуарный бюллетень Главискусства РСФСР. 1929. № 11. С. 29—30; *Л. Сухаребский*. Кино-суд. Опыт методической разработки. М., 1933; *М. Сычев*. Как работают ячейки ОДСКФ // Красноармейское кино. 1930. № 3. С. 11; *Ан. Терской*. Глухарик. Из дневника кино-работника // Советский экран. 1925. № 20; а также следующие официальные документы: Об организации политико-просветительной работы вокруг кино. Всем трестам и отделениям Союзкино // Кино-репертуарный список. 1930. № 5. С. 23—26; О задачах массовой работы вокруг фильмы. Резолюция по докладу на совещании работников кинофикации от 8 января 1932 г. Управление Кинофикации СССР, 1932.

[23] См.: *Юзи*. Культокружение в кино // Просвещение Сибири. 1931. № 1. С. 83—85.

[24] См.: *М. Бунегин*. Указ. соч.

[25] *Д. Воронов*. Политпросветфильма на экране // Кино и жизнь. 1930. № 16. С. 9.

[26] См.: *В. Мурзаев*. Опыт художественного кино-сказа // Кинорепертуарный список. 1930. № 7. С. 38.

[27] См.: *А. Кациграс*. Как работать с кино-передвижкой в деревне. М., 1928. Автор был одним из ответственных за кинофикацию деревни от ГПП с 1926 по 1930 гг.

[28] *Кашуров*. Кино и деревня // Советское кино. 1926. № 4—5. С. 18—19.

[29] *А. Кациграс*. Кино-политпросветработа в деревне. С. 176.

[30] См.: *Л. Косматов*. Указ. соч.

[31] *В. Пятов, Т. Бунимович*. Овощи пролетарским центрам (1930). РГАКФД. № 3586.

[32] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Ед. хр. 760 (1). Возражая на требования ГПП, директор Совкино отвечает: «Частные лица работают, потому что губполитпросветы не наладили работу, не взяли ее в свои руки. Неудивительно, что находится частная инициатива. Частник идет туда, где он может заработать. [...] Частная работа нужна там, где нет никакой работы. Запретить мы всегда успеем. Когда Губполитпросветы окрепнут, тогда и запретим. А сейчас пусть лучше частное лицо работает с легальной совкиновской картиной, чем он будет крутить нелегальщину». (Выступление Трайнина на собрании в ГПП 12 апреля 1926).

[33] О начавшемся переосмыслении проблемы источников по истории советского общества см.: *G. T. Rittersporn*. Le régime face au carnaval. Folklore non conformiste en U.R.S.S. dans les années 1930 // Annales. 2003. № 2. P. 471—496; *J. Hellbeck*. Working, struggling, becoming: Stalin-era autobiographical texts // The Russian Review. 2001. № 3 (60). P. 340—359.

[34] О задачах массовой работы вокруг фильмы. С. 16.

[35] Интересно, что японская традиция комментирования фильмов была хорошо известна в СССР в 1920—1930-е гг.

[36] См.: *G. Lacasse*. Le bonimenteur de vues animées. P. 25—26.

[37] См.: *F. Albera*. Ouverture // Musique! 1895. Octobre 2002. № 38. P. 6—7.

[38] Early sounds of cinema / R. Altman, A. Richard (ed.). Columbia University, 2002. P. 4.

[39] «Назначенные для публичного чтения сочинения не произносятся, а читаются по тексту, без всяких дополнений и изменений» (*Ф. Данилов*. Волшебный фонарь, устройство его и способ употребления. Картины для волшебного фонаря. Кинематограф и его устройство. М., 1897. С. 116).

[40] С началом новой, ожесточенной фазы антирелигиозной кампании в ходе «великого перелома» авторы инструкций уже не затрудняли себя такими рекомендациями.

[41] Несколько имеющихся фотографий публики во время сеансов не содержат никакого указания на показываемый фильм или эпизод, что делает осуществление заявленной цели процедуры — анализ соответствия или несоответствия зрительской реакции — невозможным. Об использовании такого типа опросников см. введение к кн.: Parler de soi sous Staline / B. Studer, B. Unfried, I. Herrmann (éds.). Paris. 2003.

[42] *О. Брик*. Противокиноядие // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 27.

САБИНА ХЭНСГЕН

«AUDIO-VISION»

О ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ РАННЕГО СОВЕТСКОГО ЗВУКОВОГО КИНО НА ГРАНИ 1930-Х ГОДОВ

Введение звука является важной цезурой в истории медиа, обусловившей фундаментальные изменения в диспозитиве кино. Это касается не только инфраструктур производства и дистрибуции новых звуковых фильмов. Смена медиальных парадигм имела также далеко идущие последствия для эстетики кино, проявившиеся прежде всего в новой организации нарративных структур. В точке пересечения эстетического дискурса с техническими новациями, институциональными изменениями и экономическими требованиями происходила переорганизация структур восприятия зрителя. Развитие нового технического приема оптической звукозаписи, позволившего записывать звук как светопись вместе с изображением на одной и той же пленке, сделало возможным не только оптимальную синхронизацию изображения и фонограммы, но и более совершенную репрезентацию тела как органического целого, т. е. создание более убедительной иллюзии реально говорящего человека в так называемых «talkies».

Таким образом, кино приобретало принципиально другой авторитет над зрителем, как это формулирует Джонатан Крэри, интерпретируя общие положения Мишеля Фуко о власти в рамках своей теории восприятия: «Несомненно, звук с самого начала присутствовал в кино в разных дополнительных формах, однако введение синхронного звука преобразило природу *внимания*, требующегося от зрителя. Возможно, это разрыв, который на самом деле приближает прежние формы кино к оптическим приемам конца девятнадцатого века. Полное совпадение звука с изображением, голоса с фигурой было не только решительно новым способом организации пространства, времени и нарратива, но и устанавливало более властный авторитет над наблюдателем, принуждающий его к новому виду внимания»[1]. С этой точки зрения звуковое кино в контексте советской культуры можно рассмотреть как часть тоталитарного зрелища, которое охватывает все медиальные структуры, адаптируя при этом не только достижения Голливуда, но и идею Gesamtkunstwerk в форме магически действующей инсценировки власти[2]. Ги Дебор так описывает насильственную унификацию тоталитарного зрелища и его концентрацию вокруг фигуры вождя: «Навязанный в этом зрелище образ Добра являет собой совокупность официально существующего и обычно концентрируется в одном человеке, который является гарантом тоталитарной сплоченности. Каждый должен или магически идентифицировать себя с этой абсолютной звездой, или исчезнуть»[3].

В своих размышлениях о первых звуковых экспериментах в советском кино на грани 1930-х гг. я хотела бы контрастировать такую телеологическую перспективу с перспективой генезиса. При рассмотрении смены медиальных парадигм от немого к звуковому кино мне кажется интересным переместить внимание с реконструкции линеарного, эволюционного развития на взаимодействие различных моделей. В переходной ситуации авангардное кино, «мэйнстрим» Голливуда и тоталитарный Gesamtkunstwerk вступают в отношения соприкосновения и обмена, которые позволяют выявить как их возможности, так и их ограничения.

СИНХРОННОСТЬ / АСИНХРОННОСТЬ

Свои первые успехи звуковое кино отметило в Америке: в 1927 году фильм «Певец джаза» (The Jazz Singer) с Олом Джолсоном в главной роли ознаменовал его прорыв, и в результате большого интереса к новой технической сенсации со стороны публики американские студии смогли расширить свое влияние.

Однако многими европейскими режиссерами и критиками импорт звука был воспринят амбивалентно. В Советском Союзе показательны теоретические и эстетические реакции, критически относящиеся к употреблению звука в американском кино. Еще до того как в 1930 году непосредственно началось производство полнометражных звуковых фильмов, мы сталкиваемся с достаточно спекулятивными дискуссиями, которые были вызваны гипертрофированной рефлексией нового медиума, не основанной на конкретной медиальной практике. Возможно, это было своеобразным эффектом запоздалого введения звукового кино. В связи с этим я хотела бы обсудить вопрос о том, можно ли применить актуальный термин западной теории «audio-vision» (звуковидение)[4] в отношении начального этапа советского звукового кино, и если да, то какие добавочные смысловые оттенки он здесь приобретает.

В то время как быстрое совершенствование звуковых технологий в Америке мотивировалось прежде всего коммерческими соображениями, смена медиальных технологий в Советском Союзе совпала с изменениями в политическом контексте. После окончания новой экономической политики, в соответствии с лозунгом «социализм в отдельно взятой стране», всё больше усиливалась самоизоляция СССР. Этот процесс был связан с радикальным ограничением импорта, который коснулся также фильмов и технического оснащения[5].

До середины 1930-х гг. в СССР велось параллельное производство как немого, так и звукового кино, многие фильмы выходили даже в обоих вариантах[6]. Не в последнюю очередь это зависело от того, что, несмотря на интенсивно проводимую кинофикацию, целью которой было распространение кино как средства политической и идеологической пропаганды на всю страну, далеко не все кинотеатры были оснащены звуковыми кинопроекторами. Статистика регистрирует в 1933 году 27578 киноустановок, 224 звуковых, лишь 4 из них стояли в сельской местности; в 1936 году — 28931 киноустановку, 2585 звуковых, из них 715 в сельской местности[7].

Вопросы развития инфраструктур советского кинопроизводства для данного анализа являются лишь фоном, на котором рассматривается эстетическая проблематика перехода от немого к звуковому кино. В этом контексте большую известность приобрел манифест «Будущее звукового кино» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Григория Александрова. Еще не опираясь на какой-либо конкретный опыт, эти три режиссера сформулировали своеобразное видение звукового кино в противоположность американскому образцу.

В своих мемуарах Григорий Александров рассказывает о возникновении манифеста в результате якобы спонтанной встречи, после которой текст был записан как итог предыдущего долгого разговора: «Мы шли с Эйзенштейном по Гнездниковскому переулку и на углу Гнездниковского и Тверской, в то время узкой, мощенной камнем, грохочущей трамваями улицы, встретили Пудовкина. Мы с Сергеем Михайловичем были взволнованы, прочитав в утренних газетах информацию о появлении на Западе звукового кино. У нас в СССР тоже велись лабораторные опыты по внедрению звука в кино. Ими руководили профессор Шорин и профессор Тагер. Кое-какое представление о принципах записи и воспроизведения звука мы имели, но обо многом не имели понятия»[8].

В качестве технической основы производства советского звукового кино были разработаны независимые от иностранных патентов собственные приемы записи: в Ленинграде — А. Шориным и в Москве — П. Тагером. Несмотря на то, что немецкая система «Три Эргон» Ханса Фогта, Иозефа Массолле и Иозефа Энгля демонстрировалась в СССР и была известна не только из специальной литературы, до приобретения патента дело так и не дошло[9]. В собственных методах, которые возникли в результате экспериментов с радиотрансляцией изображения, подчеркивались в духе советской самодостаточности даже малейшие различия по сравнению с существующими за границей системами оптической звукозаписи. Системы оптической звукозаписи можно отличить по разным графическим узорам на пленке: шоринский метод характеризуется зубчатой фонограммой, а тагеровский — фонограммой чередующихся полос различной плотности и ширины[10].

В чём собственно заключается эстетическая проблематика смены медиальных парадигм от немого к звуковому кино? В 1920-е гг. центральным концептом, определяющим специфику кино, является прием монтажа как организующего принципа пространства, времени и нарратива. Для советского монтажа характерна быстрота ритмической смены кадров, нарушающая естественный пространственно-временной континуум. Фрагменты реальности составляются в особую синтаксическую последовательность и тем самым образуют новое кинопространство. Такой быстрый монтаж практически был невозможен в «talkies» — в варианте звукового кино, направленного на акустически реализуемую речь персонажа и на синхронные диалоги. «Говорящее» кино имеет тенденцию к замедленному темпу, причем это впечатление статичности усиливалось в первые годы еще и за счет тяжелого неподвижного оборудования. В звуковом кино эстетику фрагмента сменяет ориентация на человеческую фигуру в непрерывно развивающихся кадрах[11]. Внутренняя речь, формируемая зрителем при соединении друг с другом отдель-

ных фрагментов и порождении таким образом смысла эпизода[12], заменяется внешней речью, что превращает зрителя из активного участника процесса расшифровки в слушателя направленного на него обращения[13].

В противоположность как международному «мэйнстриму» в кино, определяющемуся эстетикой «talkies», так и усиливающемуся реалистическому направлению в собственной советской культуре, которое требовало изображения «живого человека», составители манифеста «Будущее звукового кино» видят перспективу в дальнейшем развитии концепта монтажа, выработанного в немом кино, за счет привлечения звука как самостоятельного элемента. Они выступают против слияния впечатлений в мультимедиальном синтезе человеческой фигуры. Несовпадение (или асинхронность) изображения и звука является для них прежде всего исходным пунктом для создания синэстетического опыта чувственной дифференциации: «*Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*.

И только такой "штурм" дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов»[14].

С сегодняшней точки зрения острая полемика манифеста во многих отношениях релятивизируется, особенно если более подробно рассмотреть конкретные образцы той киноэстетики, с которой боролись советские режиссеры — например, знаменитый американский фильм «Певец джаза». Этот фильм официально считается первым «talking film», хотя с его надписями и звучащей за кадром записью музыки он еще вполне соответствует эстетике немого кино и на самом деле содержит только одну разговорную сцену, которая сначала не была запланирована, а явилась результатом импровизации во время съемок. Лишь примерно на четверть эта картина представляет собой «поющий фильм», «зафильмованный театр»[15], который разоблачают в своем манифесте Эйзенштейн, Пудовкин и Александров. И даже в вокальных сценах мы имеем дело не со сплошной синхронной записью, поскольку уже тогда находит свое применение прием «play-back», когда запись изображения накладывается на чужой голос.

В «Певце джаза» рассказывается история одного еврейского парня, который в детстве пел в синагоге, но, к большому горю своего верующего отца, ушел в шоубизнес и стал знаменитостью Бродвея. Главную роль Джеки Рабиновица, который по ходу развития сюжета превращается в Джека Робина, исполняет певец мюзик-холла Ол Джолсон.

Когда его отец лежит при смерти, сын вновь, как в детстве, исполняет религиозную песню «Kol Nidre». Соединение сакральной и профанной сфер, которое нас будет интересовать и в ранних советских звуковых фильмах, в этой сцене проявляется через прием «play-back»: во время исполнения Олом Джолсоном религиозной песни мы слышим не его собственный легкий джазовый голос, а совсем другой, торжественный голос настоящего кантора. Замена синхронной записи звука приемом «play-back» с самого начала указывает на то, что в случае создаваемого средствами кино тела речь идет о фантазматическом теле, с которым зритель мог бы себя идентифицировать[16].

РАДИОГЛАЗ

В своей реакции на манифест Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова Дзига Вертов высказывается против догматической установки на асинхронность: «В звуковом кино, так же как и в немом, мы разделяем резкой границей только два вида фильмов: документальные (с подлинными разговорами, шумами и т. д.) и игровые (с искусственными, специально приготовленными для съемки разговорами, шумами и т. д.).

Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни *совпадение*, ни *несовпадение* видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые»[17].

Для Вертова важным является в первую очередь осуществление документального принципа в условиях звукового кино. В связи с этим он требует покинуть искусственное пространство ателье, чтобы записывать звуки повседневной жизни, т. е. акустические факты окружающего мира[18]. По поводу своего первого звукового документального фильма «Симфония Донбасса» / «Энтузиазм» (1930) он говорит о переходе «от бархатного гроба заглушенного ателье к страшным грохотам и железным лязгам Донбасса»[19]. При реализации своих идей Вертов, однако, столкнулся с рядом трудностей и препятствий. Со стороны кинокритики его попытка записать документальные звуки вне ателье была воспринята крайне негативно. Уже перед началом съемки писали о том, что естественные звуки не «аудиогеничны» и что его начинание приведет к какофонии, к «кошачьему концерту»[20]. На подготовительной стадии документальной звукозаписи следовало решить и различные технические проблемы. Задача состояла не только в повышении чувствительности микрофона, но и в создании передвижного звукозаписывающего киноаппарата, что реализовал проф. Шорин со своей группой[21]. В практике наружной звукосъемки приемы синхронности и асинхронности сосуществовали на равных: «В результате перед нами материал, снятый тремя способами.

Во-первых, материал, где изображение и звук сняты в разное время на разных пленках.

Во-вторых, материал, где изображение и звук сняты на разных пленках, но одновременно и синхронно.

В-третьих, материал, где изображение и звук сняты на одной пленке»[22].

Вертов исследовал документальный звук прежде всего в области шума. При этом он мог исходить из своих ранних звуковых экспериментов — в юные годы в своей «лаборатории слуха» он занимался «разными способами документальной записи слышимого мира, монтажом стенографических записей, грамзаписей и др.»[23]. В формировании эстетической позиции Вертова сыграл свою роль и итальянский футуризм с его интересом к индустриальным звукам и музыке машин[24]. Обращаясь к акустической среде современного города, художник и композитор Луиджи Руссоло хотел преодолеть тра-

диционные представления о музыке через «искусство шума»[25]. Также и в Советской России проводились эксперименты, связанные с машинным производством музыки: так, композитор и теоретик Арсений Авраамов в 1922 году поставил в Баку «Симфонию гудков»[26].

Вне семантики словесного языка шум раскрывает собственный смысловой потенциал и в этом отношении может рассматриваться как заумный язык. В 1923 году поэт-футурист Алексей Крученых предвидел введение звука в кино через шум. С его точки зрения, переход происходит от беззвучного изображения объектов, производящих шум, к звучащей «зауми» машин, самолетов или поездов. Подлинный киноязык для него — это способный к любому ускорению заумный язык: «Заумный язык может успевать за действием любой быстроты!

Он естественно кинематографический язык.

Великий немой будет говорить только на великом немом языке! (Зау)... Кино побеждает!..

Он вводит, к[а]к главных действующих лиц, аэроплан, поезд, всевозможные технические изобретения и трюки. И когда великий немой заговорит, его речь — шум машин, визг и лязг железа — естественно будет заумная!»[27]

Еще один аспект в теоретических текстах Дзиги Вертова кажется особенно интересным с точки зрения «audio-vision». Вертов подробно анализирует функцию новых технологий передачи информации (радио, телефон, граммофон), принципиально поднимающих значимость акустики. В своей статье «Киноправда и радиоправда» (1925) он размышляет о возможностях радио и разрабатывает идею радиопередачи изображения, которая могла бы создавать синхронное «live»-событие в глобальном масштабе — своего рода (пред-) видение звукового кино и даже телевидения. Основные мысли своих теоретических представлений, касающихся развития медиа, он цитирует еще раз в ретроспективном тексте «От “киноглаза” к “радиоглазу”» (1929): «Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино “киноки” (теперь “радиоки”) определяли свой путь как путь от “киноглаза” к “радиоглазу”, то есть *к слышимому и передаваемому по радио “киноглазу”*.

Помещенная несколько лет тому назад в “Правде” моя статья «“*Киноправда*” *и* “*Радиоправда*”» говорит о “радиоглазе” как об уничтожении расстояния между людьми, как о возможности для трудящихся всего мира не только видеть, но одновременно и *слышать* друг друга»[28].

В своих немых фильмах Вертов разными способами тематизирует акустическое измерение — в частности, подчеркивая тот факт, что его фильмы были смонтированы «не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении»[29]. «Радиоглаз» является понятием, описывающим симультанное присутствие акустического и визуального измерений, которые друг друга в принципе могут заменить.

Рассмотрим вступительный эпизод «Симфонии Донбасса», обращая особое внимание на определенные аспекты, связанные с вопросами «звуковидения»[30].

Фильм представляет собой аудио-визуальную документацию об усилиях Донбасского края по выполнению первой пятилетки индустриализации и коллективизации и, одновременно на мета-уровне, рефлексию о возможностях «звукового кино». В противоположность иллюстративно-натуралистическому использованию, звуковые и изобразительные элементы в «Симфонии Донбасса» разрабатываются равноправно и приводятся посредством монтажа в сложные взаимоотношения. Разделение изобразительной и звуковой концепций проявляется уже в том, что до «визуального» варианта[31] 1930 года Вертов пишет в 1929 году сценарий, в котором он особенно интенсивно продумывает новый элемент «звука» в аудио-визуальном союзе медиа: «Тикают часы.

Сначала тихо. Постепенно громче. Еще громче. Непереносимо громко (чуть ли не удары молота). Постепенно тише до среднего, четко слышимого уровня. Будто удары сердца, только значительно громче.

Чьи-то шаги приближаются по лестнице снизу вверх. Проходят мимо. Стихают. Тикают часы. Снова приближаются шаги. Подходят вплотную. Останавливаются. Тикают часы, как удары сердца.

Первый удар церковного колокола. Звон затихает, уступая тиканью часов. Второй удар церковного колокола. Звон затихает, снова уступая тиканью часов. Третий удар церковного колокола, переходящий в постепенное развертывание церковного праздничного перезвона.

[....]

Тикают часы, как удары сердца. Что-то начинает передавать радиотелеграф. Начинаем слышать сердце завода — силовую станцию. Пульс силовой станции исполняется поочередно разными группами инструментов. Этот электрический пульс мы слышим долго под землей и в шахтах, и у доменных печей, и во всех других цехах завода. Биение электрического пульса усиливается общей работой всех групп ударных и прочих инструментов, после чего начинает ослабевать в громкости, и вот уже слышно издали. Что-то передает радиотелеграф»[32].

В противовес предыдущему фильму Вертова «Человек с киноаппаратом», в «Симфонии Донбасса» возникает образ радиотелеграфистки, лицо которой дается крупным планом прежде всего в состоянии слушания. Кадры с изображением молодой женщины, которая сидит в наушниках перед пультом управления, можно расшифровать по-разному. Эта амбивалентность связана с нереалистической конструкцией пространства, представленного в традиции монтажной эстетики как искусственно сфрагментированное, что усложняет ориентацию для зрителя. С одной стороны, женщину можно опознать в контексте *производства* фильма как ответственного за звукозапись члена коллектива; с другой стороны, в контексте *восприятия* фильма она функционирует как идентификационная фигура для кинопублики и является своего рода «интерфейсом».

В процессе саморефлексии «радиоглаза» подчеркивается аудио-визуальный союз кино и радио. Фильм начинается с передачи собственной звуковой дорожки по радио. Кажется, что кинозритель видит то, что слышит женщина в наушниках. Диктор по радио объявляет: «Слушайте. Слушайте. Говорит

Ленинград... РВ 3... РВ 3... Волна 1000 метров. Передаем марш "Последнее воскресенье" из фильмы "Симфония Донбасса"». Сразу после слов диктора следует кадр в студии с дирижером у микрофона. Музыка здесь показывается в измерении своей технической воспроизводимости и за счет ее тематизации в изображении освобождается от традиционной функции сопровождения в кино.

Решающее изменение в вертовских кадрах отличает переход от изображения говорящих, поющих фигур голливудских «talkies» к изображению слушающей фигуры. Через ее визуальное изображение осуществляется не только разделение изображения и звука — этот прием ведет также к разъединению органической целостности человеческой фигуры, отделению тела от голоса и, тем самым, к своеобразному «обестелесниванию» звука.

Так как источник остается невидимым, многие звуки оказываются неоднозначными: сложно решить, имеется ли в виду при отсчете временного такта «тиканье часов», упомянутое в сценарии, или всё же стук метронома — ассоциация, которая становится возможной за счет тематизации музыки. Возможно также, что на метафорическом уровне мы имеем здесь дело с биением электрического пульса, о чём также упоминается в сценарии. Как визуальный ряд, так и фонограмма у Вертова создаются монтажом или наслоением совершенно разных, не связанных между собой, симультанно существующих пространств. Фонограмма характеризуется резкими звуковыми разрывами — примером тому может служить музыка марша, которая неоднократно прерывается абсолютной тишиной.

Откуда исходит звук — главный вопрос, возникающий в ситуации обестелеснивания звука. Локализация звука у Вертова представляет, по-видимому, проблему и для изображенной в состоянии слушания фигуры. Женщина время от времени оглядывается по сторонам, как будто она — также как и кинопублика — ищет источник звука. Интересно, что в конце этого эпизода, целью которого является демистификация церкви, мы видим женщину уже без наушников, когда она лепит бюст Ленина[33]. Этот кадр наталкивает на различные размышления. Взгляд радиослушательницы отличается от «вооруженного» взгляда киноглаза, исследующего в «Человеке с киноаппаратом» мир зрительных явлений. Здесь скорее возникает ощущение, что слушание приводит женщину к внутреннему, созерцательному зрению и порождает вдохновение, находящее свое выражение в творческом акте — в создании скульптуры, представляющей собой символическое воплощение нового политического порядка.

На метафизическом уровне в «Симфонии Донбасса» противопоставляются православная церковь и социалистическое государство. Художественная инсценировка этой оппозиции напоминает известную сентенцию «Религия — опиум для народа», а в отношении кино — иллюстрацию статьи Льва Троцкого «Водка, церковь и кинематограф» (1923), в которой кино рассматривается как конкурент церкви и кабака: «Кинематограф развлечет, просветит, поразит воображение образом и освободит от потребности переступать церковный порог. Кинематограф — великий конкурент не только кабака, но и церкви. Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!»[34]

После пролога в фильме следуют кадры, которые показывают Россию, находящуюся под гипнозом церковной и царской власти. Изображения религиозного и монархического культа (царские монограммы, церковные колокола, статуи Христа, молящиеся верующие) чередуются с изображениями шатающихся, еле держащихся на ногах пьяных. Кульминацией эпизода является разрушение церкви и превращение ее в социалистический клуб.

Процесс разрушения усиливается специфическими средствами кино: применяется прием ускорения и замедления изобразительного и звукового рядов, камера приходит в движение — это может быть параллельное церковным колоколам раскачивание или же шатание вместе с пьяными. За счет призматического преломления создается впечатление, что культовое сооружение церкви распадается. Религиозные изображения начинают вибрировать, кружиться и растворяться. Воздействие визуального ряда усиливается звуком барабанной дроби. В конце эпизода дана серия кадров в обратном движении — мы видим новые социалистические символы (знамена, красные звезды и т.п.), взлетающие снизу на шпиль колокольни. Таким образом, религиозная конверсия находит свое завершение.

Дзига Вертов в своих теоретических текстах и манифестах противопоставляет отвергаемой им художественной драме, гипнотически действующей на бессознательное, собственный документальный метод, который через факты должен воздействовать на сознание: «Одурманить и внушить — основной метод воздействия художественной драмы — роднит ее с воздействием религиозного порядка и позволяет некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии»[35]. Однако в иконоборстве, реализованном в фильме, церковь и социалистическое государство вступают в амбивалентное отношение субституции[36], при котором на советскую власть переносятся не только религиозные традиции сакрализации, но и сам документальный метод кажется зараженным галлюцинационным одурманиванием.

ВИДИМАЯ НЕВИДИМОСТЬ ГОЛОСА

Та переходная ситуация, в которой изменения кинотехники совпали со сменой эстетических и политических парадигм, в области игрового кино находит свое наглядное выражение в фильме «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга (1931). Первый фильм двух режиссеров после ФЭКСа является переходным во многих отношениях. Он уже не немой, но еще и не совсем звуковой, он уже уходит от концепции авангардного кино, но еще не во всём отвечает новому реалистическому направлению.

В 1929 году, когда в марте А. Шорин впервые показал в Ленинграде свои экспериментальные звуковые фильмы, Козинцев и Трауберг начали писать сценарий фильма «Одна», задумывая его как звуковой: «Мы обязательно хотели снимать фильм звуковым. Опыт музыки Шостаковича к “Новому Вавилону” необходимо было продолжать. Как и все наши товарищи, мы были против речи; диалог, казалось нам, вернет экран к сцене. Добытого — силы зрительной поэзии — отдавать было нельзя. Хотелось лишь усилить зрительные образы контрастом со звуковым рядом»[37].

С одной стороны, режиссеры ориентировались здесь в традиции авангардного кино на идеи звукового манифеста Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, а с другой стороны, с той же авангардной традицией они вступали в полемические отношения, выражая свой интерес к человеку, к репрезентации человеческой фигуры: «На этот раз было решено взять в герои не множество людей, как это было в нашем последнем фильме, да и в большинстве картин того времени, а только один главный характер, вывести на первый план одного лишь героя — обычную девушку. Заглавие фильма появилось еще до того, как была написана хотя бы строчка сценария. [...] В слове "Одна" теперь трудно услышать что-то странное, привлекающее внимание, но по тем временам название было полемическим. Мы вступали в спор»[38].

Сюжет фильма «Одна», обозначающего начало пост-авангардного творчества Козинцева и Трауберга, в общих чертах соответствует новой формирующейся советской мифологии. Молодая учительница Елена Кузьмина, которую играет артистка с таким же именем, мечтает после окончания педагогического техникума выйти замуж и вести красивую и приятную жизнь в Ленинграде. Однако Наркомпрос, вопреки ее «мещанскому» желанию, по распределению отправляет ее на Алтай, в далекую Ойротию. Сначала она предпринимает попытки остаться в центре, но происходит «поворот судьбы», медиальную конструкцию которого мне хотелось бы в своем анализе рассмотреть более подробно. В результате учительница меняет свою установку — соглашается уехать и выполнить свое общественное задание в процессе модернизации страны, в повышении общего уровня образования.

В далекой ойротской деревне она превращается в социалистическую героиню. Она *одна* вступает в борьбу против местных кулаков и председателя сельсовета, которые продают колхозную скотину и не дают детям ходить в школу, заставляя их вместо этого работать пастухами. Когда вредители, чтобы расправиться с учительницей, сбрасывают ее с саней и оставляют замерзать в заснеженной степи, деревенская беднота спасает ее: они по радио связываются с центром и учительницу на самолете доставляют в больницу.

Несмотря на политически корректный сюжет, основанный на реальной газетной заметке, после выхода на экран фильм был воспринят достаточно критически из-за особенностей в художественной реализации. Григорий Козинцев пишет: «После "Одной" у нас установилась прочная репутация. Мы считались художниками холодными, погрязшими в стилизации и эстетстве. Комиссия, обследовавшая "Ленфильм", вынесла нам выговор "за проявленный в съемках формализм"»[39].

Эта оценка обращает внимание на амбивалентную структуру фильма[40], который в нашем контексте вызывает интерес прежде всего как пример перехода от немого к звуковому кино. Хотя в сценарии фильм был задуман как звуковой, в начале работы оборудования для звукосъемки еще не было. «Одна» снималась как немая картина и озвучивалась позднее, уже после возвращения из экспедиции на Алтай. Елена Кузьмина, исполнительница главной роли, вспоминает: «И вдруг мои режиссеры и учителя, которые были главными противниками слова, которые считали, что слово обкрадывает выразительность движения, заставили меня что-то произнести вслух. Это было равносильно какому-то постыдному поступку. Да и голос у меня был тоненький»[41].

Озвученный фильм производит необычное впечатление, поскольку в нём почти не разговаривают. Так как техника синхронной съемки еще не была достаточно освоена, в звуковом измерении доминируют музыка и шумовые эффекты. Человеческая речь заменяется мимикой и надписями. «Одна» — звуковой фильм с минимальным количеством слов: лишь в некоторых случаях, в доснятых кусках, отдельные реплики реализуются синхронно. О сложностях звукосъемки Козинцев рассказывает в своих мемуарах: «Мы приступили к звукозаписи. В нескольких сценах хотелось усилить решающие места громко сказанной фразой. Однако даже отдельные кадры не удалось снять синхронно: шум камеры заглушал голос. На камеру надели огромный полярный ватник: шум изменил характер, но записывался не менее отчетливо. Тогда была сооружена несуразная будка на колесах, она напоминала по внешности пивной ларек. Внутренность будки обили толстой стеганой байкой противного голубого цвета. В ларек с трудом втаскивали камеру: снимать нужно было через оконное стекло»[42].

Концепция синхронного звука в «говорящем кино» принципиально связана с представлением о голосе, визуализированном в целостной телесной репрезентации человека, однако в звуковом кино уже с самого начала можно наблюдать разные формы «акусматического голоса» (voix acousmatique). Французский теоретик «audio-vision» Мишель Шион определил его как обестелесненный голос, который можно только слышать, не видя при этом, откуда он идет[43]. Это свойственно, в частности, таким акустическим медиа, как радио, телефон или граммофон. Если эти медиа становятся объектом изображения в кино, отношения между тем, что видно, и тем, что слышно, усложняются. Возникает парадоксальный эффект видимой невидимости голоса, причем впечатление видения у Козинцева и Трауберга подготовлено необыкновенными, пересветленными съемками «белого на белом», создающими суггестию появления звука из света.

Своеобразное звуковое решение в фильме «Одна» заключается в поднимающемся над улицами и площадями города голосе, исходящем из громкоговорителя[44]. В особо важные моменты этот радиоголос — почти как греческий хор[45] — вмешивается в действие, комментирует его и даже вызывает поворот судьбы.

Бестелесный голос из громкоговорителя кажется вездесущим и всезнающим — личные заботы через него переводятся в общее измерение. В двух местах этот голос сверху, напоминающий своей интонацией дикторский голос, играет решающую роль в развитии сюжета. В конце фильма через радиосоединение устанавливается связь между центром и периферией, что делает возможным организацию спасения учительницы: «Слушайте, слушайте! На Алтае умирает учительница Кузьмина. Только немедленная операция может спасти ее».

Хотелось бы обратить особое внимание на ситуацию, которая в развитии сюжета ведет к перемене установки учительницы и заставляет ее принять решение уехать на периферию. На фоне песни Дмитрия Шостаковича «Какая хорошая будет жизнь»[46], иронически «озвучивающей» мечты Кузьминой о счастье, радиоголос на огромной площади как бы вступает в драматический

контакт с учительницей. Молодая женщина на призыв к личной ответственности за строительство социализма сначала реагирует упрямо и сопротивляется: «Товарищи! Решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей. В этот момент перед каждым стоит вопрос: что ты сделал, что ты делаешь и что ты будешь делать?

— Я буду жаловаться!»

Тем самым начинается столкновение с бюрократической властью Наркомпроса, предваренное эпизодом, который ставит в центр внимания другой технический медиум бестелесных голосов, а именно — телефон. Так как телефоном можно пользоваться и в частных целях, ему в иерархии технических медиа отводится более низкая позиция, чем коллективному медиуму радио. По пути в Наркомпрос Кузьмина проходит мимо телефонной будки, в которой молодой человек разговаривает о своих повседневных заботах (еда, няня и т. п.), связанных с мещанским бытом. То, что голос внутри можно услышать снаружи, противоречит реалистическому способу изображения. Сцена несинхронная, она сначала снималась как немая и только впоследствии была озвучена разговором[47].

В случае Кузьминой частный характер ее телефонного разговора — она обращается к своему жениху и просит его совета — обозначается в надписях и через жестикуляцию и мимику, а на фонограмме сопровождается звуками радиошумов, неразборчивых чужих разговоров и стуком пишущих машинок, отсылающим как раз на уровень коммуникации с бюрократической властью. На этом уровне мы имеем дело с полувоплощенным голосом власти: мы хоть и видим руководительницу отдела Наркомпроса, к которой Кузьмина заходит в кабинет, но только со спины, без лица. Таким образом ее голосу придается более высокий статус: можно услышать за кадром, как она диктует резолюцию в ответ на заявление Кузьминой. В этом тексте и бюрократический голос вступает в драматическое взаимодействие с учительницей, риторическими средствами заставляя ее испытывать чувство стыда, что в конце концов вызывает изменение в ее поведении и инициирует перерождение в социалистическую героиню: «Трусы, любители комфорта, враги власти Советов — не нужны на местах. Поэтому, если возможно, оставьте учительницу Кузьмину, не желающую ехать в Сибирь, здесь...» Учительница рвет бумагу резолюции, которая ей позволяет остаться в Ленинграде. Здесь дана синхронная реплика, — она говорит взволнованным голосом: «Я поеду!»

В фильме «Одна» обестелеснивание придает радиоголосу особую власть над происходящим. Поскольку его конкретного носителя никогда не видно, радиоголос в иерархии медиа занимает самую высокую позицию. В табуировании визуальной репрезентации божественного в большинстве ритуалов и религий Мишель Шион опознал истоки «акусматического голоса» как нелокализуемого голоса[48]. У Козинцева и Трауберга проводится параллель между таинственным радиоголосом и голосами шаманов, зачаровывающими население Алтая своим гипнотическим пением[49]. Архаические заклинания шаманов заменяются магией техники и мифологией электричества. Таким образом, как и у Вертова, снимается противопоставление сакральной и про-

фанной сфер, и в процессе субституции происходит сакрализация невидимого голоса советской власти[50]. Но, в отличие от Вертова, голос из громкоговорителя в игровом кино Козинцева и Трауберга является редуцированным вариантом «акусматического голоса», который все-таки находит свое воплощение — его можно локализовать в очертаниях технической аппаратуры, выступающей в роли некоего сверхперсонажа.

В ситуации перехода от немого к звуковому кино такая необыкновенная медиальная инсценировка власти открывает особый, отстраненный взгляд на фигуру вождя, сменяющую голос из громкоговорителя, т. е. на ту абсолютную звезду, с которой, следуя Ги Дебору, в тоталитарном обществе каждый должен или магически себя идентифицировать, или исчезнуть.

Перевод с немецкого Елены Шёнфельд

---

[1] *J. Crary*. Spectacle, Attention, Counter-Memory // October. The second decade, 1986—1996 / R. Krauss et al. (Ed.). Cambridge, Mass.; London, 1997. P. 420.

[2] См.: *B. Groys*. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, 1988. О восприятии вагнеровской традиции Gesamtkunstwerk в России см. также: Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos / H. Günther (Hg.). Bielefeld, 1994.

[3] *G. Debord*. La société du spectacle. Paris, 1992. P. 59.

[4] См., напр.: *S. Zielinski*. Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek, 1989; *M. Chion*. Audio-Vision. Sound on Screen / Edited and translated by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York, 1994.

[5] См.: *Э. Лемберг*. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. М., 1930.

[6] См. таблицу о развитии кинопроизводства в период 1918—1941 гг. в кн.: The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents / R. Taylor, I. Christie (Ed.). Cambridge, Mass., 1988. P. 424. Источник статистики см. в кн.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1—2. М., 1961. С 1936 года в Советском Союзе немые фильмы не производились.

[7] Культурное строительство СССР. Статистический сборник. М., 1956. С. 300—301.

[8] *Г. Александров*. Эпоха и кино. М., 1976. С. 114—115.

[9] В январе 1927 года в Ленинграде и в Москве состоялись гастроли-демонстрация немецкого аппарата звукового кино «Три Эргон» (см.: Летопись российского кино. 1863—1929. М., 2004). Об этих гастролях-демонстрации также свидетельствуют стихи поэта Алексея Крученых «Говорящее кино (Три Эргон)»: «В “Доме Союзов” / кинематографа новая эра — / во всеуслышанье / заговорили / Три Эргон.» (*А. Крученых*. Говорящее кино. М., 1928. С. 5.)

[10] О технологии советского звукового кино см.: *Н. Анощенко*. Звучащая фильма в СССР и за границей. М., 1930; Звуковое кино. Сборник статей. М., 1930.

[11] См.: *В. Михалкович*. Изобразительное повествование в звуковом кино // Экранные искусства и литература. Звуковое кино. М., 1994. С. 19—49.

[12] См.: *Б. Эйхенбаум*. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. М., 1927. С. 13—52.

[13] Подробнее о проблематике внутренней и внешней речи см.: *I. Christie*. Soviet Cinema. Making Sense of Sound // Screen. July/August 1982. Vol. XXIII. №. 2. P. 34—49.

[14] *С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров*. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964. С. 316.

[15] См.: *M. Chion*. La voix au cinéma. Paris, 1982. P. 127—128.

[16] О понятии «фантазматического тела» см.: *M. A. Doane*. The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space // Yale French Studies. 1980. №. 60 (Cinema / Sound). P. 33—50.

[17] *Д. Вертов*. Ответы на вопросы (1930) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 124.

[18] Некоторое соответствие документальной установке Дзиги Вертова можно наблюдать у Белы Балаша, который развил в своей книге «Der Geist des Films» («Дух фильмы», 1930) теорию акустической физиогномики, получившую резонанс и в Советском Союзе. Основные положения своей теории Балаш опубликовал в статье «Одно убеждение» в советском сборнике статей, посвященном звуковому кино (см.: Звуковое кино. М., 1930. С. 89—95).

[19] *Д. Вертов*. Доклад на Первой всесоюзной конференции по звуковому кино (1930) // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 8. М., 1971. С. 184.

[20] См.: *Д. Вертов*. Первые шаги (1931) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 127—130.

[21] См.: *Д. Вертов*. Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильм» — «Симфония Донбасса» // Там же. С. 125—127.

[22] *Д. Вертов*. Доклад на Первой всесоюзной конференции по звуковому кино. С. 184.

[23] *Д. Вертов*. Автобиография // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. М., 1959. С. 29.

[24] О восприятии итальянского футуризма в России см.: *Г. Тастевен*. Футуризм. (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. М., 1914.

[25] См.: *Е. Бобринская*. Футуризм. М., 2000. С. 34—35.

[26] О деятельности Арсения Авраамова см. статьи Н. Изволова и Е. Петрушанской в этом сборнике.

[27] *А. Крученых*. Фонетика театра. М., 1923. С. 15. О соотношении зауми и фотогении см.: *М. Ямпольский*. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 80—109.

[28] *Д. Вертов*. От «киноглаза» к «радиоглазу» (Из азбуки киноков) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 115.

[29] Там же. В 1925 году Вертов посвятил тематике радио свою «Радио-Киноправду» («Киноправда» № 23).

[30] Подробный анализ фильма см.: *L. Fisher*. Enthusiasm. From Kino-Eye to Radio-Eye // Film Quarterly. 1977. №. 2. P. 25—34. Кроме того, о дискуссиях вокруг фильма см.: *G. Roberts*. Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR. London; New York, 1999 (особенно главу «The Impact of Sound and Documentalism». P. 92—107).

[31] *Д. Вертов*. «Симфония Донбасса» («Энтузиазм ») // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 283—284.

[32] *Д. Вертов*. Звуковой марш (Из фильма «Симфония Донбасса») // Там же. С. 280—283.

[33] *L. Fisher*. Op. cit. P. 29.

[34] *Л. Троцкий*. Водка, церковь и кинематограф // Л. Троцкий. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи. М. [1924]. С. 48.

[35] *Д. Вертов*. Киноглаз // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 92.

[36] Амбивалентность отношений находит свое выражение также в программном названии исполненного в фильме марша «Последнее воскресенье».

[37] *Г. Козинцев*. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1982. С. 192.

[38] Там же. С. 187, 189.

[39] Там же. С. 203.

[40] Е. Добин пишет о «стилевой разноречивости» фильма. См.: *Е. Добин*. Козинцев и Трауберг. М., 1963. С. 120.

[41] *Е. Кузьмина*. О том, что помню. М., 1989. С. 252—253.

[42] *Г. Козинцев*. Указ. соч. С. 199. О проблематике звукосъемки см. также книгу об операторе фильма «Одна» (*Я. Бутовский*. Андрей Москвин, кинооператор. СПб., 2000. С. 115—120).

[43] *M. Chion*. La voix au cinéma. P. 25—33.

[44] О роли громкоговорителя в фильме см.: *Н. Нусинова*. «Одна», СССР (1931) // Искусство кино. № 12. 1991. С. 162—164.

[45] См.: *E. Margolit*. Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm // Geschichte des sowjetischen und russischen Films / C. Engel (Hg.) unter Mitarbeit von E. Binder, O. Bulgakowa, E. Margolit, M. Segida. Stuttgart; Weimar, 1999. S. 54.

[46] Песня не только иллюстрирует развитие сюжета, но отчасти и заменяет авторскую речь или речь персонажей. Особого внимания заслуживают инновативные аспекты в музыке Дмитрия Шостаковича для фильма «Одна». Рядом с композициями для большого оркестра и профессиональных певцов композитор использует также обертоновое пение, шарманку и — впервые в кино — электромагнитный инструмент «Терменвокс». К развитию киномузыки в творчестве Шостаковича см.: *K. Meyer*. Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach, 1995 (особенно S. 138—141).

[47] См. рецензию на фильм: *В. Сутырин*. От интеллигентских иллюзий к реальной действительности // Пролетарское кино. 1931. № 5. С. 14—24. Подробный анализ нереалистических приемов соотношения звука и изображения см.: *K. Thompson*. Early Sound Counterpoint // Yale French Studies. 1980. № 60. P. 115—140. Кроме того, о роли телефона в поздне-сталинском кино см. статью Свена Спикера в этом сборнике.

[48] См.: *M. Chion*. La voix au cinéma. P. 27.

[49] Режиссеров критиковали за то, что они в своих документально-этнографических съемках задействовали настоящих шаманов, им рекомендовали лучше использовать актеров или студентов. См.: *Н. Нусинова*. Указ. соч. С.164.

[50] О психоаналитической интерпретации «акусматического голоса» как опоры тоталитарного порядка см.: *S. Žižek*. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, 1991. S. 58—63.

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

ИЗ ИСТОРИИ РИСОВАННОГО ЗВУКА В СССР, ИЛИ МЕДИА БЕЗ МЕДИУМА

Если внимательно изучить факты, оставшиеся по тем или иным причинам малоизвестными, можно заметить странную закономерность: подобно всеобщей истории человечества, история кино развивается циклически. И, когда начинается новая фаза кинематографического развития, технические открытия, как правило, предшествуют эстетическим. Это касается истории кино вообще и истории звукового кино в частности.

Говоря об истории кино, обычно имеют в виду исключительно фильмы, снятые на пленку при помощи фотографической техники, т. е. негативно-позитивного процесса, запечатлевающего физическую реальность. К сожалению, до сего дня очень мало написано о другой, не менее выразительной и значительной кинематографической технике «оптического периода», призванной синтезировать новую, доселе не существовавшую среду, как визуальную, так и акустическую. Кажется, единственным известным режиссером этого направления считается канадский мультипликатор Норман Мак-Ларен. Тем не менее он был далеко не единственным и совсем не первым, кому пришла в голову эта идея.

Интересно то, что теоретики кино эту возможность даже не формулировали. Бела Балаш, один из самых проницательных исследователей, писал в 1945 году: «Звук не может быть изображен. На экране появляется изображение актера, но не изображение его голоса. Звук не изображен, а воспроизведен, он может звучать несколько измененно, но обладает той же реальностью»[1]. То есть природа звука приравнивалась к природе человеческого голоса или природе музыки, акустика и коммуникация не разделялись. Любопытно: «видимый человек» при таком подходе «изображался» на кинопленке или «воспроизводился» на ней? Странно еще и то, что именно Бела Балаш принимал участие в создании как минимум двух фильмов, озвученных при помощи так называемого «рисованного» (а также «графического», «бумажного», «мультипликационного», «синтетического», «искусственного» и т. д.) звука.

Среди существующих обзорных материалов нужно указать также главу из книги «Мультипликационный фильм»[2], написанную С. Бугославским, и главу из книги И. Иванова-Вано «Кадр за кадром»[3], где в общих чертах объясняются принципы искусственной фонограммы, к сожалению, в основном технические. В статье «Момент оживления спящей идеи»[4] автор попытался истолковать философскую идею «рисованного звука».

Итак, кто же был первооткрывателем? Понятно, что это не могли быть кинематографисты — до появления звукового кино они никогда не размышляли о теории звука.

В изобретение и разработку «рисованного звука» наиболее ценный вклад внесли всего четыре человека:

Арсений Авраамов — композитор и музыкальный теоретик, изобретатель универсальной музыкальной 48-тоновой системы «Welttonsystem» (иначе — «U.T.S»);

Евгений Шолпо — инженер, технический изобретатель, разрабатывавший аппарат для искусственного исполнения музыки;

Борис Янковский — акустик;

Николай Воинов — оператор мультипликации.

Октябрь 1929 года в качестве даты рождения самой идеи с удивительным единодушием отмечают все мемуаристы, даже Б. Янковский, не присутствовавший при этом. На авторство никто открыто не претендовал — возможно, потому, что первым эту мысль высказал М. Цехановский (это обозначено в статье А. Авраамова «Синтетическая музыка»[5]).

Авраамов был единственным, кого не интересовал собственно технический аспект. Его влекла возможность исследования первоосновы как оптического изображения, так и звука, становящегося музыкой и голосом. Такой первоосновой для него были простейшие формы евклидовой геометрии — квадраты, треугольники и круги, из которых складывается не только любая визуальная форма, но также и оптическая фонограмма любой формы на кинопленке.

Каждый из трех остальных разработчиков «рисованного звука» изобрел свой собственный аппарат оригинальной конструкции.

Е. Шолпо назвал свой аппарат «Вариофоном». Работники «Ленфильма» между собой окрестили его «Шолпографом», под этим названием он и фигурирует в различных мемуарах[6].

Устройство Б. Янковского называлось «Виброэкспонатор».

Н. Воинов сконструировал машинку для разметки своеобразных «гребенок» из бумаги, служивших стандартными заготовками фрагментов будущей фонограммы[7]. Его метод родился из традиционной для того времени мультипликационной техники бумажной перекладки. Фонограмма покадрово снималась параллельно с изображением. Это был практичный метод, сводивший, впрочем, к минимуму всё богатство акустических возможностей «рисованного звука». В титрах фильма «Вор» (1934) метод Воинова даже назван «бумажным звуком», хотя понятно, что такого рода заготовки могли быть сделаны из любого материала. Воинов не был склонен к теоретизированию и, в отличие от остальных изобретателей, не оставил никаких литературных трудов. Зато сохранились именно его четыре законченные кинематографические работы с рисованным звуком.

Отношения большинства работников «графического звука» были дружескими, основанными на взаимопонимании и поддержке. Споры между ними были, как правило, основаны на теоретических разногласиях. Так, легенда гласит, что когда в 1931 году сначала в мае в журнале «Изобретатель»

появилась статья «На аванпостах техники» об изобретении Е. Шолпо графического тонфильма (рисованного звука), а в сентябре «Союзкино» премировало композитора А. Авраамова за разработку графической мультипликации звукозаписи (метод Е. Шолпо)[8], Авраамов не мог сдержать возмущения и по приезде Шолпо в Москву, настроенный весьма решительно, отправился выяснять отношения. Очевидно, Авраамову казалось в тот момент, что Шолпо пытается приписать приоритет в разработке идеи рисованного звука только себе. Однако до рукоприкладства не дошло и расстались они по-прежнему друзьями.

Вероятно, именно своеобразным «минимализмом» акустического результата метода Воинова вызваны нападки на него изощреннейшего акустика Б. Янковского, которые легко заметить в его текстах[9]. Группа ИВВОСТОН (А. Иванов, П. Сазонов и Н. Воинов) также не оставалась в долгу. Покойный А. Сазонов (сын П. Сазонова) рассказывал мне лет десять тому назад, что над Янковским мультипликаторы обычно подсмеивались. Причину по малолетству (он был тогда совсем ребенком) запомнить ему не удалось, в памяти остался сам факт.

Он вспомнил и другой, весьма примечательный эпизод. Закончив первый фильм по методу Воинова («Прелюд Рахманинова»), все работники группы отправились смотреть его в кинотеатр, находившийся на том месте, где сейчас находится «Пушкинский». И когда на экране пошло изображение, не раздалось никаких звуков! Это продолжалось почти секунду, но секунда показалась всем присутствующим вечностью. Потрясение было настолько сильным, что осталось в памяти навсегда. Через секунду раздался и звук. Они не знали закона девятнадцати кадров, необходимых для звуковой петли, и нарисовали звук не смещенным по отношению к изображению, а синхронно. В том, что это действительно так, можно убедиться, посмотрев фильм в РГАКФД (он был вмонтирован в «Союзкиножурнал»[10]). Уже в следующем фильме, «Танец вороны», ошибка была исправлена.

Фильм «Вор» имел первый вариант, не вышедший в прокат и поэтому не упомянутый ни в одной фильмографии. По счастью, он сохранился и был обнаружен в РГАКФД киноведом А. Дерябиным несколько лет назад. Сценарий был написан Белой Балашем, только что переехавшим в СССР, и представлял собой экранизацию цитаты из Сталина, в которой говорилось, что «мы не пустим фашистскую свинью в наш советский огород». В фильме действительно фигурирует отвратительного вида свинья со свастикой на боку, пытающаяся что-то разрушить и получающая заслуженный отпор.

В окончательном варианте 1934 года типаж свиньи остался тем же самым, однако она орудует на территории колхоза и спасителем выступают пионер Вася и его пес Дружок. Бела Балаш, создавший этот персонаж, считал его идеальным характером советского мультфильма (в то время в мультипликации США уже были постоянные персонажи, ставшие популярными, а в советской все попытки подобного рода — Тип-Топ, Братишкин и т. д. — народной любви не вызывали). «Этот мальчуган в качестве оружия носит при себе карандаш, при помощи которого он и вторгается в самое действие. Своим рисунком он может изменить окружающий его рисованный мир. (Ес-

ли перед ним река, которую ему надо перейти, то он тут же рисует через нее мост.) Мальчуган сам врисовывает в кадр различные вещи»[11]. Свою формулировку Балаш почти дословно повторяет и в 1934 году, когда фильм был закончен, и в 1945 в книге «Искусство кино». Однако пионер Вася, нарисованный в свойственном А. Иванову гротескном стиле, особой симпатии к себе также не вызвал.

Е. Шолпо, как гласит легенда, в конце лета 1941 года за несколько дней записал на своем аппарате фонограмму к фильму «Стервятники». Звукоцех «Ленфильма» уже эвакуировался, и только Шолпо смог спасти положение. Фонограмма фильма сохранилась и находится сейчас в Музее кино в Москве среди еще нескольких десятков роликов с экспериментами Шолпо. Впрочем, сам фильм не дожил до наших дней и, по данным существующих ныне справочников, был снят на «Союзмультфильме» (т. е. в Москве, а не в Ленинграде). Это обстоятельство еще предстоит прояснить.

Пробиться к практической реализации своих идей изобретателям рисованного звука было чрезвычайно трудно. Теоретики, энтузиасты-одиночки, акустики-перфекционисты не нужны были советскому индустриальному кинопроизводству. Точно такие же трудности испытывали и советские изобретатели цветного кино до тех пор, пока указ об организации цветных киносъемок не был издан на правительственном уровне. Сторонникам рисованного звука повезло меньше — звукозапись в кино была уже привычным делом. Им пришлось сосредоточить свою деятельность в научно-исследовательских институтах, тратить силы на добывание крохотных бюджетных денег, просить помощи у таких же энтузиастов...

Слухи и легенды, окружавшие это явление, до сих пор приводили к тому, что даже в серьезных исследованиях, посвященных кино и музыке, можно было прочитать, например, следующее:

«Еще до того, как появились эксперименты с электронной генерацией звука и фоническим преобразованием его (а также — в конкретной музыке — и шумов), уже давно, сразу после первой мировой войны, начались первые попытки искусственно генерировать звук, а именно в форме “графической музыки”, то есть графического изображения звука. Начало этим опытам положил Л. Моголи-Надь, за ним последовали, после 1930 года, Э. Тох, а в Советском Союзе — А. Авраамов, Н. Зелинский, Н. Воинов, Г. М. Римский-Корсаков, Е. Шолпо, которые основали экспериментальную студию при Ленинградской Консерватории; в Германии это были Р. Пфеннингер, О. Фишингер; в Англии — Джек Эллиот, а позднее — К. Е. Бекль; в Канаде — Н. Мак-Ларен»[12].

«Непрерывное начертание по краю пленки было начато еще Б. Янковским, начертание отдельных кадриков по краю кинопленки геометрическими фигурами — Авраамовым; в результате это давало необыкновенно интересные звуковые эффекты. По тому же принципу Моголи-Надь наносил по краю ленты отпечатки человеческих пальцев, профили лиц, буквы алфавита; О. Фишингер — различные геометрические чертежи и т. п. Их “перевод” в акустические явления дал совершенно новые звуковые эффекты. Первый фильм такого рода, то есть оживленный “графической музыкой”, был создан

в 1932 году в Мюнхене Р. Пфеннингером под названием “Звучащая рукопись”. Н. Воинов рисовал звуковые схемы, совпадавшие с системой традиционных звучаний, и непосредственно на пленке составлял музыкальные произведения. Так, в 1934 году ему удалось чисто графическим путем начертать весь прелюд Рахманинова. В Англии подобные эксперименты предпринял в 1933 году Джек Эллиот, за ним — К. Бекль, в Калифорнии — братья Уитней»[13].

При всей путанице имен, дат и творческих принципов, содержащихся в приведенных цитатах из книги З. Лиссы, надо заметить, что какое-то влияние советских изобретателей на мировое кино всё-таки ощущалось. В упоминавшейся уже книге И. Иванова-Вано, наполненной множеством чрезвычайно интересных деталей и подробностей, есть один любопытный пассаж. Однажды Иванов-Вано прямо спросил Мак-Ларена, «знаком ли он с работами советских мультипликаторов в области рисованного звука и читал ли он нашу книгу “Мультипликационный фильм”. Мак-Ларен откровенно ответил, что хорошо знаком с этой книгой, что он ее переводил и статья о рисованном звуке сильно помогла ему в работе»[14].

Трудно сказать, мог ли Мак-Ларен переводить с русского языка на английский, но в англоязычной прессе встречались публикации о «рисованном звуке»[15], которые могли быть ему известны.

Не следует думать, что феноменологическая идея кино существовала в полном отрыве от всей мировой культуры и подпитывалась только от самой себя. Как техника (кинематограф) продублировала философию (феноменология) и синтезировалась с нею в «феноменологической эстетике» Мерло-Понти, так же и феноменологическая идея кино находила иной раз весьма неожиданную поддержку других культурно-исторических (не всегда эстетических) течений. Рассмотрим детально одно из таких соединений на примере истории «рисованного звука».

Известно, что русский футуризм как течение в искусстве почти не повлиял на кино ни идеологически, ни конструктивно. Отношения футуризма и кинематографа больше напоминают внешнее отталкивание («Драма в кабаре футуристов № 13», сценарии В. Маяковского, ранние эксперименты Л. Кулешова), нежели внутреннее тяготение. Однако если рассматривать футуризм как миросозерцание (на что он претендовал в первую очередь) и метод познания, то на свет выходит целый ряд удивительных аналогий. Футуристическая традиция оказывается способной к плодотворному развитию и работает на самом, казалось бы, непредставимом материале.

В литературе футуризм коренным образом изменил рифму, ритм, само слово. Корнесловие и словотворчество — внешние приметы. В чем их внутренний смысл? Приведем хронологический монтаж цитат, отражающий эволюцию В. Хлебникова:

1. «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение манчжурских татар: 30—29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип месяца, слышимый земным слухом... Манчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку» (1914)[16].

2. «На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки» (13 апреля 1919)[17].

3. «а) В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

б) [...] Х значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

в) [...] З значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость. [...]

Мне Вэ кажется в виде круга и точки на нём [...]

Ха — в виде сочетания двух черт и точки [...]

Зэ — вроде упавшего К, зеркало и луч [...]»

(13 апреля 1919)[18].

4. «Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (май 1919)[19].

5. «[...] почему заговоры, заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти "шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу" — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. [...] Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничный рассудок» (1919—1920)[20].

6. «Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души, или высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка, правовой прием, применяемый в редких случаях» (1919—1920)[21].

Прорисовывается интересная «генеральная линия». Неологизм выглядит архаизмом, архаизм — неологизмом. Заклинание по эффекту приравнивается к латинской или старославянской молитве. Начинают активно производиться новообразованные заклинания, представляющие собой впрямую действующее заумное слово, не нуждающееся в каком бы то ни было посреднике — морфологическом, синтаксическом, символическом, т. е. в наработанной «культуре слова». Заговор, заклинание — это прямой заумный язык будущего, соединяющий всех людей. На этой основе определяется идея, заключенная в звуке. Свое выражение она находит в графической схеме звука, помогающей понять и изобрести универсальный язык будущего и его «письменность», являющую собой триединство идеи, выраженной в звуке, который выражен в рисунке, в свою очередь выражающем идею.

Футуризм ускоряет эволюцию, вдавливая будущее в настоящее, мысль — в чувство, искусство — в инженерию уже сегодня.

Однако всё это еще не имеет отношения к кино, если не считать остроумного, хотя и чисто внешнего, наблюдения Р. Якобсона о том, что поэма Хлебникова «Мирсконца» — это кинематографическая лента, пущенная наоборот[22].

Почти одновременно с зарождением футуризма в России, в начале 1910-х гг., началась деятельность Арсения Авраамова, приведшая в 1917 году к образованию научно-художественного общества имени Леонардо да Винчи. Е. А. Шолпо вспоминал:

«Само собой разумеется, что, назвав себя этим именем, Общество имело в виду исключительно научно-художественную (и даже более научную, чем художественную) идеологию этого гениального человека. Вера в могущество науки и математики, стремление к объективному познанию "таинственных" законов искусства — вот что побудило Общество присвоить себе это историческое имя. [...]

Работа шла по линии революции в музыкальной теории и технике на основе тесной связи искусства и науки. [...]

Роли распределились довольно отчетливо: Сергей Дианин взял на себя математическую проработку вопросов акустики и музыкальной теории; Арсений Авраамов действовал в области философии и социологии музыки, опираясь, по мере надобности, на физику и историю; моя работа выразилась в конструировании аппарата для автоматической записи фортепианной игры. [...]

По этим данным — представляли мы себе — мы сможем проникнуть аналитическим взглядом в тайники творчества (пока исполнительского) и, вооруженные математическими формулами, разбить процветавшие в те времена мистические и идеалистические тенденции в объяснении музыкально-творческих явлений. [...]

Мы вели подкоп под музыкального исполнителя. Эта "каста посредников" между мыслью композитора и восприятием слушателя нам казалась лишней, мы презирали акробатические упражнения несчастных учеников консерватории, вкладывавших всю свою индивидуальность в физическую работу нервно-мускульного механизма рук. Мы предпочитали, чтобы они работали головой. [...]

Звуковое кино перевернуло всё»[23].

Итак, был найден универсальный исполнитель, позволяющий беспосредническую реализацию творческой идеи. Какова была эта идея по Арсению Авраамову?

Здесь произошел один из тех случаев, что имеют обыкновение становиться историческими закономерностями. Осенью 1929 года судьба свела А. Авраамова и Е. Шолпо с М. Цехановским во время озвучания фильма А. Роома «План великих работ» («Пятилетка»). Разработки звукового кино в СССР начались раньше всего в Ленинграде, в лаборатории А. Шорина. Трудно сказать, какова была бы история рисованной музыки (мультзвука, синтемузыки, искусственной фонограммы), если бы Шорин разрабатывал не трансверсальный способ (при котором фонограмма получается в виде зубчатой кривой), а интенсивный (фонограмма в виде чередующихся полос разной плотности и ширины) — как Е. Тагер в Москве, или магнитный (такие опыты тоже проводились в то время, больше всего в Германии). Если бы Цехановский не был

приглашен делать небольшие мультвставки в этот фильм, если бы все они не оказались вместе в этот момент, если бы идея «безысполнительской» музыки не была уже перезрелой... Как бы то ни было, произошел случай, впоследствии описанный и Шолпо, и Авраамовым. Уместнее сослаться на рассказ Авраамова, так как он не склонен приписывать рождение идеи только себе, и достоверность его трактовки кажется большей:

«Как-то раз сидели мы в студии втроем — я, Е. А. Шолпо, приглашенный мною в качестве ассистента, и художник-мультипликатор М. М. Цехановский (автор первого звукового мультфильма "Почта" — по Маршаку). Мы с огромным интересом рассматривали в лупу первую, еще мокрую, звуковую дорожку, только что принесенную из проявки. Цехановский восхищался красотой орнаментальных узоров кривой и фантазировал:

— Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент — не зазвучит ли вдруг неведомая нам доселе архаическая музыка?

Мы с Шолпо разочаровали художника: так как орнамент сам по себе строго периодичен, то в зависимости от его формы прозвучит единственный звук того или иного тембра — "египетского" или "греческого" — трудно судить, но мелодии никакой, разумеется, не получится [...]

Однако слово было сказано — идея нанесения на пленку заранее заготовленной "искусственной" фонограммы и блестящие перспективы этой идеи запали в душу всем участникам беседы.

Окончив картину, каждый из нас попытался реализовать ее на свой лад[24].

[...] Мы (группа Авраамова. — *Н. И.*) работали на мультипликационном станке, статически снимая кадрик за кадриком вычерченной тушью (в крупном масштабе) фонограммы. [...] Мы брали тембровые краски в готовом виде из "Эвклидовой геометрии" — треугольники, трапеции, квадраты, полукруги и т. д. [...] Мы сразу переключились на поиски "неслыханных" тембров, новых тональных систем, сложных полиритмических эффектов[25].

[...] Разве это такой уж "футуризм" — желать, *чтобы технические средства целиком подчинялись творческому замыслу, а не наоборот*?[26]

[...] Разве мы не становимся в тупик перед многообразием ритуалов Востока, не имея для них удовлетворительных способов фиксации, так как в ритмической математике сами не пошли дальше "2 х 2 = 4" (целые, половины, четверти, восьмые etc.)?[27]

[...] Всем дальнейшим изложением берусь доказать, что максимум через 2—3 года именно этим путем советские композиторы получат в свои руки совершенный и послушный аппарат для воплощения сколь угодно дерзких творческих замыслов, некий универсальный "сверхоркестр под управлением автора", не знающий границ виртуозности, выразительности, точности любого заданного строя, разнообразия тембров (до изобретаемых самим автором включительно), — подлинный "мир завтра" в музыке[28].

[...] Для "синтемузыки" *нет* технических трудностей — ни в строе, ни в тембре, ни в степени виртуозности: ей *одинаково* легки и 5-ступенная равномерная темперация яванцев (а попробуйте-ка ее спеть!), и 22-ступенная индусов, и моя 48-ступенная "Welttonsystem", и абсолютно чистый математи-

ческий строй, и какие-нибудь “бузониевские” трети и шестые тона, ибо вся “проблема” тут сводится к ряду “арифметических действий”, в крайнем случае — к таблице логарифмов (для темперации)[29].

[...] Синтетическая [...] музыка не требует никаких реконструкций: напишите для тари (сохраняя 17-ступенный строй, как основу мелодии и гармонии) сколь угодно сложную композицию — с модуляциями, вариациями, в расширенном до объема фортепианной клавиатуры диапазоне — пусть это будет даже воображаемый “квартет тари” разных тесситур. И если только вы сумеете правильно (в смысле интонаций) записать вашу музыку — Шолпо с Янковским в 3—4 дня “озвучат” ее и вы услышите *сегодня* то, что в порядке исторической “эволюции” пришло бы через полсотни лет[30].

[...] Разве то, что мы делаем — не является подлинной *революцией* на музыкально-техническом фронте?»[31]

Проступающая схема не кажется чем-то новым: универсальная система музыкальных тонов, воплощению которой препятствует низкий уровень исполнительской техники и отсутствие подходящего инструмента, нуждается в помощи инженерного гения. Нужен прибор для адекватного воспроизведения идеи. Такой прибор обнаруживается в виде звуковоспроизводящей аппаратуры, заставляющей звучать рукотворную авторскую музыку, что есть беспосредническое (безысполнительское) воплощение идеи звука. Эта идея звука живет в его схеме, рисунке, заключаясь в его геометрической форме. Значит, поиск звучаний, не существующих в природе (т. е. не существующих в современной наработанной «культуре звука»), но естественных для всех природных явлений, лежит в простейших геометрических формах. Таким образом, интереснее всего узнать звучание фигур евклидовой геометрии — круга, треугольника, прямоугольника, трапеции.

Иначе говоря, это универсальная система, способная спрессовать эволюцию музыкальной культуры, объединяющая все существующие достижения Востока и Запада, дающая возможность сразу, без посредников (как в исполнительском, так и в технологическом смысле) воплотить творческую мысль любой сложности на основе лишь нескольких первичных звукоэлементов, чей смысл явлен в их графической (геометрической) схеме.

Это абсолютно футуристическая идея, принужденная в 1930-е гг. к естественно-риторической маскировке: «Разве это футуризм?» Да, это именно футуризм.

Итак, каждый попытался реализовать идею «непосредственного» звука по-своему. Разность технологических средств, опробованных каждым из этих трех человек, и неодинаковость достигнутых ими эстетических результатов сходятся, однако, в своей глубинной сути. В кино идея «исполнительства» всегда была противоположна идее «синхронности». Механическая синхронизация «натурфотографического» кино (неодобрительный термин М. Цехановского), непременно должна была дать двоякий обертон: либо 1) синтезировать внешнюю механическую синхронность с внутрифильмической асинхронностью, либо 2) добиться абсолютной синхронности на уровне моментальной фотографии, совместив феноменологический баланс сил, действующих внутри «кадра», с некими фотограммными процессами.

Первая возможность нашла вполне адекватное воплощение в «Звуковой заявке» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, появившейся уже в 1928 году. Прокламированная ими асинхронность как творческий метод использования звука в кино делала звук всего лишь одним из элементов монтажной структуры фильма, очередным механическим трюком. Этот метод был пригоден для очень небольшого периода времени, переходного от немого кино к звуковому, и был в сути своей достаточно консервативным, направленным на сохранение лучших монтажных завоеваний «немого» этапа. Эстетический потенциал такого приема не превосходил возможностей, даваемых цветовыми монохромными виражными блоками.

Надо было обладать смелой фантазией и неприятием традиционных мнений, чтобы обнаружить мощный запас движущих сил именно в абсолютной синхронизации изображения со звуком и доказать, что именно в ней — основа «динамической структуры» кино.

Оттолкнувшись от мультипликации, Цехановский сделал затем два «натурфотографических» синхронных звуковых фильма — «Пасифик 231» и «Гопак», о втором из которых до сих пор мало что известно. По силе соединенных средств к его фильмам приближается только «Ночь на Лысой горе» А. Алексеева. Цехановский был также, по-видимому, первым, кто в печати указал на возможности метода А. Авраамова, хотя сам и не попробовал последовать ему впрямую.

В журнале «Кино и жизнь» в 1930 году была опубликована его статья «О звуковой *рисованной* фильме». Он пишет: «Другим преимуществом <мультипликации над “натурфотографическим” кино. — *Н. И.*>, опять-таки подчеркиваю — чисто кинематографическим, но вытекающим уже не из метода производства, а из специфики самого материала рисованной фильмы, является полнейшая свобода мастера в художественной деформации видимого реального объекта, и не только его формы, но — что еще важнее — деформации *динамической* структуры фильмы (т. е. самой сердцевины киноискусства). Правда, натурфотографическое кино, взамен не присущей ему деформации динамики, пользуется известным техническим приемом замедленной и убыстренной съемки; но ясно, что этот технический суррогат никакого художественного смысла иметь не может.

В самом основном, центральном моменте построения фильмы — в *монтаже* — все преимущества также будут на стороне фильмы рисованной»[32].

Самые совершенные монтажные сочетания натурфотографического кино на 95% случайны, лишены пластической точности, не без оснований считает Цехановский. Поэтому наиболее изобретательные режиссеры пользуются при монтаже зеркальным дублированием кадров (переворачиванием их «на глянец») и монтажом вполне статических кадров (примеры первого — «Октябрь», «Старое и новое»; второго — «Арсенал» и «Земля»), необходимых для хотя бы частичного преодоления этой случайности.

«Совершенно иначе протекает монтажный процесс рисованной фильмы. В высших своих формах рисованная фильма может даже не знать монтажа как момента отдельного, изолированного от всего производственного процесса. В рисованной фильме нет существенной разницы между стыком двух

монтажных кадров-кусков и стыком двух кадров-клеток. Монтаж возникает здесь уже с момента засъемки второго по счету кадра-клетки, а, следовательно, весь монтажный процесс рисованной фильмы может быть *заранее предусмотрен и установлен* с предельной точностью[33] .

[...] Иными словами: в рисованной фильме достигается не только полное совпадение зрительного образа и звука, что мы имеем и в синхронной съемке с натуры, но, что еще существеннее и что едва ли станет доступным фотографическому киноискусству, это — чрезвычайно тесное слияние ритмики звуковой канвы с ритмикой канвы пластической[34].

[...] С развитием же так называемого "мультипликационного", т. е. рисованного метода записи звука (этим заняты Арсений Авраамов в Москве, тт. Шолпо и Римский-Корсаков — в Ленинграде), перед нами возникает реальная возможность построения звуковой рисованной фильмы по методу еще более совершенному: зрительная и музыкальная канва будут строиться одновременно от первого до последнего кадра»[35].

Метод А. Авраамова естественно и последовательно втянул под одну оболочку универсалистски-космогонические намерения искусства 1910-х гг.; футуристические попытки «спрессовать время» путем прямого языка мыслей-чувств, оперирующих начертательными схемами-символами звуков «заумной» речи, одинаково обращенных в прошлое и будущее уже сегодня; коммунистическую идею научно подготовленной революции, заменяющей природную эволюцию. Эта концептуальная атмосфера оказалась удивительно питательной средой для кинематографа начала 1930-х гг., то есть времени активного освоения звука.

Авраамов, в противоположность синхронно воспроизводимой «асинхронности» эйзенштейновско-пудовкинско-александровской заявки, предложил абсолютно своевременную и столь же ненормативную линию развития звукового кино на основе синхронизации первоэлементов как киноизображения, так и кинозвука — архаически-фотограммного (записанного без посредства микрофона как негатива, так и позитива звука), буквально материализующего баланс трех основных внутрикадровых движений — по горизонтали кадра, по вертикали и «вглубь» кадра (сумма двух первых движений, выражающаяся в изменении размеров визуальных объектов). Более того, было подвергнуто феноменологическому разложению даже основное достоинство звукового кино — синхронная съемка говорящего человека.

Однако уместнее сослаться на самого автора идеи, поместившего в 1932 году в журнале «Пролетарское кино» статью «Синтонфильма» с описанием достигнутых теоретических и практических результатов:

«И вот в чем мы уже убедились с несомненностью: что обычная система трех координат в пространстве имеет безусловную однозначность с системой координат звуковых. В музыке различают звуки по высоте, силе, длительности и тембру. Что это дает в переводе на язык зрительных образов? (Заметим — материализованных в технологическом трюке! — *Н. И.*)

1. Приближение звучащего тела прямо на зрителя из глубины экрана (горизонтально-перпендикулярная к экрану координата) соответствует нарастанию *силы* звука.

2. Движение по перпендикуляру (вертикали) в плоскости экрана соответствует изменению *высоты* тона.

3. Перемещение по горизонтали в плоскости экрана (справа налево и обратно) по оси времен соответствует *длительности* звучания.

4. Изменение самого объекта звучания — изменению *тембра*, окраски звука (в цветном кино эта область расширяется).

Идя от этой чрезвычайно простой и вполне объективной схемы, так как положенные в ее основу ассоциации общечеловечны, можно построить даже "беспредметно-орнаментальный" экран, эквивалентный любому музыкальному произведению (и не так, как это сделано, например, Ивенсом с танцем Брамса)»[36] (здесь, по-видимому, ошибка: имеется в виду известный в СССР фильм О. Фишингера 1931 г. «Венгерские танцы — Этюд № 9» на музыку Й. Брамса. — *Н. И.*).

Отвечая на широко распространившиеся слухи о том, что его группе удалось искусственным путем воспроизвести речь Ленина, А. Авраамов замечает: «Разумеется, до "воскрешения Ленина" нам сегодня еще далеко, как далеко и до рождения безымянного гомункулуса в реторте, произносящего речи в "Ударнике"; наш ребеночек еще только учится выговаривать "папа, мама": мы разрабатываем графики отдельных элементов речи, попутно и здесь решая проблемы, далеко выходящие за пределы синтонфильмы. Например, оказывается, что по линии научного анализа этих элементов лингвистами ничего путного не сделано, немногим больше сделали акустики, а в общем нам приходится начинать сначала, и мы сразу открываем (подлинные!) Америки в "научном языкознании": новые перегруппировки классических "гласных" (твердых, мягких) и "согласных" (шипящих, свистящих и т. д.) значительно упрощают проблему, сводя, например, все "согласные" к четырем типам графика, а "гласные" — к двум. Всё остальное получается путем комбинирования этих основных шести элементов»[37].

И, при всей общечеловечности этих открытий, они были неплохо приспособлены к исполнению социального заказа: «"Симфонию гудков" мы строим из прямоугольных треугольников, и она прозвучит стройнее и мощнее моих "документальных" гудковых симфоний — бакинской и московской (в 5-ю и 6-ю годовщины Октября). Для "Интернационала" нами облюбованы тембры квадратов и прямоугольников — самые мощные и своеобразные, недостижимые никакой натурной записью. Трапеции и равнобедренные треугольники дают более мягкие "лирические" краски: в них задуман "Траурный марш"»[38].

Впрочем, никакого социального заказа не последовало. Интересно, однако, что и у западных изобретателей технологии рисованного звука работа не вышла из стадии кустарного производства. Более практичным применением искусственных звучаний оказались чуть позднее электромузыкальные инструменты.

---

[1] *Б. Балаш*. Искусство кино. М., 1945. С. 133.

[2] Мультипликационный фильм. Сб. статей. М., 1936. С. 276—286.

[3] *И. Иванов-Вано*. Кадр за кадром. М., 1980.

[4] *Н. Изволов*. Момент оживления спящей идеи. // Киноведческие записки. 1992. № 15. Материалы этой статьи использованы в настоящей публикации.

[5] *А. Авраамов*. Синтетическая музыка // Советская музыка. 1939. № 8. С. 70—71. Републикацию см.: Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 324—333. Ссылки даются по первому изданию.

[6] См., напр.: *В. Григорьев*. Пионеры ленинградской мультипликации // Из истории «Ленфильма». Вып. 2. Л., 1970. С. 207; *Т. Лихачева*. Из воспоминаний прошлых лет // Жизнь в кино. Вып. 4. М., 1994. С. 27.

[7] Достаточно детальное описание всех методов можно найти в упомянутой статье С. Бугославского.

[8] *Вен. Вишневский*. 25 лет советского кино. М., 1945. С. 52.

[9] См.: *Б. Янковский*. Акустический синтез музыкальных красок (2-й отдел книги «Теория и практика графического звука», VI раздел) // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 353—368.

[10] Союзкиножурнал. № 28 (звуковой вариант). 1933 // РГАКФД. Арх. № 4336.

[11] *Б. Балаш*. Указ. соч. С. 111.

[12] *З. Лисса*. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 340. (Польское издание вышло в 1964-м, немецкое — в 1965 году). В цитате сохранена орфография советского издания.

[13] Там же. С. 346.

[14] *И. Иванов-Вано*. Указ. соч. С. 92.

[15] *V. Solev*. Absolute Music by Designed Sound. // American Cinematographer (April 1936). P. 146—148, 154—155.

[16] *В. Хлебников*. Творения. М., 1987. С. 646—647.

[17] Там же. С. 621.

[18] Там же. С. 621—622.

[19] Там же. С. 628.

[20] Там же. С. 633—634.

[21] Там же. С. 634.

[22] См.: *Р. Якобсон*. Новейшая русская поэзия // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 285.

[23] *Е. Шолпо*. Искусственная фонограмма на кинопленке как техническое средство музыки / Публикация Н. А. Изволова при участии А. С. Дерябина // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 334—335, 340.

[24] *А. Авраамов*. Синтетическая музыка. С. 70—71.

[25] Там же. С. 71—72.

[26] Там же. С. 68.

[27] Там же. С. 68.

[28] Там же. С. 68—69.

[29] Там же. С. 74.

[30] Там же. С. 73—74.

[31] Там же. С. 72.

[32] *М. Цехановский*. О звуковой рисованной фильме // Кино и жизнь. 1930. № 34—35. С. 14.

[33] Там же. С. 14.

[34] Там же. С. 15.

[35] Там же. С. 15.

[36] *А Авраамов*. Синтонфильма // Пролетарское кино. 1933. № 9—10. С. 49.

[37] Там же. С. 50—51.

[38] *А. Авраамов*. Синтонфильма // Пролетарское кино. 1933. № 7. С. 47.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

ПРОБЛЕМА МНОГОЯЗЫЧИЯ В РАННЕМ СОВЕТСКОМ ЗВУКОВОМ КИНО (1930—1935)

Сразу оговорюсь: явление многоязычия оказывается проблемой для сегодняшних историков кино — во многом потому, что в исследуемый период оно как проблема ни кинематографистами, ни критикой не воспринимается. Один из тех художников, кто в то время делает многоязычие основным приемом своих первых звуковых картин — известный украинский авангардист Иван Кавалеридзе, которому принадлежит этот термин — лишь три десятка лет спустя посвятит ей несколько абзацев в своих мемуарных заметках. А между тем игровое советское кино в эпоху прихода звука предлагает не менее десятка разнообразных примеров использования многоязычия (притом, что в среднем в первой половине 1930-х гг. выпускается около двадцати звуковых фильмов в год). В зарубежном кино той поры это явление отмечается прежде всего в Германии накануне прихода Гитлера к власти («Товарищество» Г.-В. Пабста, «Голубой свет» А. Фанка и Л. Рифеншталь по сценарию Б. Балаша, «Ничья земля» В. Триваса, кстати, выходца из России), а также в экспериментальной работе чешского прозаика, сценариста и режиссера Владислава Ванчуры «Неверная Марийка» (1935). Но даже в столь известной ленте, как «Товарищество», где двуязычие оказывается сюжетообразующим моментом, перевод текстов дается с помощью субтитров. В советском кино отсутствие перевода в подобной ситуации — явление принципиальное. Это касается не только картин Кавалеридзе «Колиивщина» (1933) и «Прометей» (1936), не только классической «Окраины» (1933) Бориса Барнета — подобного рода примеры мы находим в целом ряде менее известных фильмов, которые объединяет лишь одно: как правило, это значительные произведения искусства, так или иначе выделяющиеся из кинематографического потока с сегодняшней точки зрения. Подчеркиваю: с сегодняшней, ибо часть из них либо не была замечена в свое время (как, например, первый звуковой фильм патриарха русского кино Якова Протазанова «Томми», 1931), либо выпала из кинематографического обихода, оказавшись под запретом («Моя родина» Иосифа Хейфица и Александра Зархи, 1933, или тот же «Прометей»), либо не рассматривалась в данном качестве («Путевка в жизнь» Николая Экка — первый «стопроцентно говорящий» советский игровой фильм 1931 года).

Одно из возможных объяснений этого явления связано, на мой взгляд, с тем, что экранная модель советского кино постулирует себя как идеальный образ мира, движущегося к коммунизму. Как раз к началу 1930-х гг. это становится совершенно очевидно. Между тем 1920-е гг. предлагают два ва-

рианта идеала, две утопии. Одна из них — индустриальная утопия, основанная на полном преодолении и подчинении природного начала как стихийного и непредсказуемого. Ее пафос — в предельной механизированной организации общества, где человек есть часть совершенного механизма и сам является таковым: «человек-машина», по определению литератора и философа 1920-х гг. Алексея Гастева. Этот вариант в кинематографе практически и теоретически наиболее ярко воплощает Дзига Вертов. Другой вариант — «природо-социум», где природа — порождающее, жизнедающее начало: природа-мать. Новый человек с помощью науки и техники обретает зрелость, в процессе постижения ее языка вырастает до полноправного сотворчества с ней. Это — традиция Велимира Хлебникова, в поэзии продолженная Николаем Заболоцким (поэма «Торжество земледелия», 1933), а в кинематографе нашедшая наиболее полное воплощение в фильмах Александра Довженко.

На рубеже 1920—1930-х торжествует первый вариант. Применительно к кинематографу это сказывается в официальном насаждении жанра «агитационно-пропагандистского фильма» — «агитпропфильма» с его прямо-таки буквальным, языческим обожествлением индустриального производства, без остатка подчиняющего себе как отдельного человека, так и природу. Второй же вариант, представленный в этот период столь значительными явлениями, как «Земля» (1930) Довженко, «Простой случай» (1930) Всеволода Пудовкина, «Соль Сванетии» (1930) Михаила Калатозова в первых двух случаях вызывает резкую официальную критику, в третьем же остается — до поры до времени — вообще вне поля ее зрения. В «агитпропфильме» идеологически насыщенное — и даже пересыщенное — эмблемами и лозунгами пространство заявляет себя как единственно реальное. Слово в этом пространстве откровенно сакрально. Это — Слово, массовое, безличное, отчужденное от конкретного носителя. Слово, нисходящее свыше. Слово — указание, Слово — лозунг, экранизацией которого, совмещающей хроникальные и инсценированные сцены, и является «агитпропфильм».

С появлением звука Слово подобного типа найдет в конце концов свое законченное выражение в закадровом дикторском тексте официальной хроники. Между тем, в период прихода звука в кино складывается прямо противоположная естественная тенденция — опредмечивание Слова. Подобно тому, как в момент возникновения кино сюжетом становилась фиксация движущегося, механическое движение как таковое, не расчлененное еще на природное и социальное, теперь в центре сюжета — фиксация звучащего предмета[1]. И в этой ситуации в советском кино основным носителем слова становится не человек, но — радио, то есть слово, не только наглядно отчужденное от носителя, но и полностью механизированное, так же, как в звукоряде в целом преобладают индустриальные звучания[2]. В специфике звуковых решений советского фильма исследуемого периода многое объясняется тем, что, в отличие от западноевропейского и американского кинематографа, звук приходит в СССР сначала в неигровое кино. Отсюда и специфическое «немногословие» советского звукового кино первой половины 1930-х и превалирование в нём индустриальных шумов над естественными звучаниями. Радио становится одним из центральных персонажей уже в упомянутом

«Энтузиазме» или полуигровом «агитпропфильме» о подготовке к будущей войне «Возможно завтра» (1931) режиссеров неигрового кино Дмитрия Дальского и Лидии Снежинской. В свою очередь в игровом фильме сразу же появляется ряд интереснейших и показательнейших образцов использования образа радио как «воплощенного голоса бюрократии»[3]. В «Одной» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, равно как и в «Иване» (1932) Довженко, радио прямым и непосредственным образом вмешивается в судьбы героев, одергивает их, разоблачает за отклонения от предписанных норм или поощряет, становясь, таким образом, своего рода всевидящим оком государства (подобно, кстати, телекамере на заводе в «Новых временах» Чаплина). Тупиковость этого варианта очевидна: унифицированное официальное Слово фактически лишает героев права на слово индивидуальное — оно остается лишь у персонажей «отрицательных», делая их фигуры, даже невольно, драматическими. Так это происходит в фильме «Иван» с персонажем Степана Шкурата — нарушителем трудовой дисциплины, недавним крестьянином, от которого отрекается собственный сын. Не случайна ключевая фраза этого героя — «Я неповторимая индивидуальность!» Унифицированным, предписанным Словом индивидуальность и подавляется. Иного же слова у персонажа в раннем звуковом советском кино — нет.

Возможность высвобождения индивидуальности персонажа дается в таком случае через интонирование, которое оборачивается, по сути, десакрализацией официального Слова. Музыка интонации оказывается существенней и значимей, чем прямой лексический смысл. Этот вариант обусловлен самой спецификой использования звука в кино на первом этапе, что точно предугадал еще в 1929 году известный теоретик, критик, фактически идеолог и кинематографический лидер «Ленфильма» 1930-х гг. — Адриан Пиотровский. «Тонфильм, — писал он, — есть сочетание оптической непрерывности с кинофицированной музыкой, понимая под музыкой комплекс звучаний: шумов, артикулирование интонаций. [...] Очевидно, что полнее и чаще всего придется пользоваться шумами и всякими иными видами негармонизированных, но тем более выразительных и новых для уха слушателей звучаний. На втором месте следует поставить музыку и песню, а затем уже человеческую речь и то, скорей всего, в форме эмоциональных вскриков, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов»[4].

Отсюда индивидуализация слова на первых порах теснейшим образом связывается с обостренным, подчеркнутым отклонением от нормативов произношения, вплоть до иноязычия — по определению З. Кракауэра, установка на материальное качество речи. Но тем самым речь сближается с природным звучанием: со звуком на советский экран возвращается пафос «природо-социума». Резонно, на наш взгляд, будет предположить, что в ситуации принципиального преобладания индустриальных шумов в советском кино начала 1930-х многоязычие отчасти как бы компенсирует этот перекос, выполняя функцию природных звучаний, которым оно оказывается сродни.

Уже «Путевка в жизнь» дает нам нагляднейший тому пример. В финале картины главный герой — бывший люмпен, а ныне полноправный член нового социалистического общества юный Мустафа — едет в лунную ночь на

дрезине по железной дороге, которую построил вместе с друзьями, и от полноты чувств поет песню на родном марийском языке. Конструкция эпизода, его пафос отсылают нас к ночному танцу героя «Земли» Довженко (тоже накануне гибели). В песне, как и в танце, оба героя переживают момент полного слияния с космосом, с природой. Так, в первом звуковом фильме герою вторит... хор лягушек. И так же, как на выстрел, обрывающий внезапно триумф Василя, вскидывает голову лошадь, за смертью Мустафы в «Путевке в жизнь» следует восход солнца, сопровождаемый птичьим пением. Смерть героя вызывает отклик в природе — они говорят, изъясняются на общем языке. Характерно, что Мустафа, на протяжении фильма говоривший по-русски с буффонным акцентом, поет песню на родном языке накануне смерти-слияния, как бы возвращаясь к своему родному истоку. (Подобный вариант мы встречаем в «Моей родине», где герой-красноармеец Кац в предсмертном бреду внезапно переходит с русского на язык идиш).

Иноязычная речь заставляет сконцентрироваться на лице говорящего, тем самым опять-таки выявляя его индивидуальность и общечеловеческое родство, преодолевая всевластие слова. Не случайно подобного рода прием нередко используется в фильмах на военном материале как средство усиления гуманистического интернационального пафоса. Наиболее известный вариант — «Окраина». Но еще в конце того же 1931 года Протазанов выпускает фильм «Томми» на сюжет знаменитой «Сцены на колокольне» из пьесы Всеволода Иванова «Бронепоезд 14—69», где сибирские партизаны пытаются «упропагандировать» захваченного в плен английского солдата. Партизан в блестящем исполнении известного киноактера Ивана Чувелева (игравшего роль Парня в «Конце Санкт-Петербурга») одержим не столько стремлением установить классический контакт с иностранным пролетарием, сколько просто, устав от кровопролития, спасти от смерти такого же уставшего от войны человека. Ключевым оказывается не имя-пароль «Ленин», а умоляющее «Пойми»: откликнувшись на слово, солдат спасает себя от смерти.

Наиболее характерен этот принцип для эстетики картин «Ленфильма», где еще с 1920-х гг. мир предметный, мир вещей противопоставлен человеческому лицу, как материальное начало — духовному. Юный красноармеец Васька из фильма «Моя родина», фактически заложившего основы классической эстетики «Большого “Ленфильма”» («Чапаев», «Юность Максима», «Граница»), так и не сможет выучить фразу на китайском языке (картина посвящена конфликту на КВЖД 1929 года), означающую “Красная Армия — друг бедняков”. Но его отлично поймет без слов ровесник-китайчонок Ван, одетый в форму вражеского солдата — по интонации, по выражению лица. В этом плане «Моя родина» наглядно перекликается с вышедшей на экран месяцем позднее «Окраиной», где взаимопонимание героев с немецким мальчишкой-солдатом Мюллером-третьим достигается совершенно на той же основе — поверх слов.

В то же время фильм Хейфица и Зархи являет пример того, как при изменении контекста «иной» язык может восприниматься в противоположном смысле — как язык «чужого», то есть врага. Это происходит в том случае, если персонаж, говорящий на «ином» языке — носитель официального слова и определяется этим в первую очередь. Причем стимулом к инте-

реснейшему образному решению здесь оказывается проблема по сути техническая. Роль китайчонка Вана исполняет молодой актер из Средней Азии Бори Хайдаров, китайским языком поэтому, естественно, не владеющий (равно как и известный ленинградский актер театра и кино Геннадий Мичурин, колоритно сыгравший роль хозяина ночлежки, где ютится юный герой). И китайский в фильме мы слышим лишь из уст Капитана — китайского агрессора-милитариста, армейского начальника героя. Сам же герой — безгласен. И безгласность оказывается в таком случае символом его принадлежности к социальному низу, символом социального изгойства: характерно, что в титрах он постоянно именуется «Ван-босяк».

А одно из главных качеств подобного рода модели официального слова в советских фильмах этого периода состоит в том, что оно заведомо лживо, фальшиво. Высокий патетический слог прикрывает низменные цели. Интонация Капитана, подговорившего Вана бежать из советского плена («сладко слышать слова о Родине» — гласит титр-комментарий) превращается из доверительной в жестко-приказную, как только беглецы оказываются на китайской территории. Именно эта саморазоблачительная интонация офицера, тут же отнимающего у Вана хлеб, заставляет юного героя заколоть Капитана штыком и вернуться в расположение красных.

Юный возраст героев не менее значим в рассматриваемой модели, чем их социальная роль. Точнее, и то, и другое — две стороны одного и того же явления, смысла. «Детское» (и это особенно подчеркнуто в «Моей родине») дается как «природное», а значит — становящееся. Юные герои предстают в процессе овладения языком интернационального общения. И это — язык нового коммунистического мира, который будет строиться на принципиально новых отношениях между людьми. В «Моей родине» настойчиво подчеркивается детское начало в поведении «положительных» героев — в этом качестве они противопоставлены миру прошлого как миру «взрослых», миру Отцов, традиционно воплощающих социальное, государственное начало в противовес природному, материнскому.

Характеризуя феномен многоязычия в раннем звуковом советском кино, следует еще раз отметить, что это явление развивается на фоне и в прямой связи с жесткой схематизацией исходного сюжетного материала в кино этой эпохи. Многоязычие тем самым выступает в качестве успешного и эффективного средства преодоления, отстранения схемы — средства индивидуализации весьма условно задуманных персонажей.

Разумеется на широкое применение подобного решения повлиял очень распространенный в 1930—40-е гг. тезис о классовом характере языка, разработанный школой академика Николая Марра (это учение будет подвергнуто Сталиным жесткой критике лишь в самом конце его правления). Соответственно, ни один из наличных языков, включая и русский, не может претендовать на статус языка межнационального общения в возводимом бесклассовом обществе. (Опять-таки характерный пример из «Моей родины» — в качестве переводчика в диалоге между Васькой и Ваном выступает... русская проститутка из ночлежки). Юные герои, которым предстоит возвести новый прекрасный мир, оказываются на пороге создания принципиально но-

вого языка — они существуют в ожидании его. Фактически не осознавая того, раннее звуковое кино пытается создать (а может быть, точнее — предугадать) будущий язык в соответствии со спецификой «музыкального» периода. Прежде всего это язык музыкальных мелодий. Так, в фильме Михаила Дубсона «Граница» (1933—1935), где действие происходит в еврейском нищем местечке на границе панской Польши и СССР, персонажи — герои разных наций — поют вместе в финале мелодию, услышанную одним из них на советской стороне. Аналогичный вариант находим в более ранней картине Бориса Шписа и Рашель Мильман «Возвращение Нейтана Беккера» (1932): приехавший на работу в СССР негр (его играет «звезда» вышедших десятилетием ранее «Красных дьяволят» Кадор Бен Салим) старательно воспроизводит мелодию песенки, которой учит его отец героя — старый еврей (в исполнении великого Соломона Михоэлса).

Более развернутый вариант подобного гипотетического языка будущего предлагает чрезвычайно интересный в плане использования многоязычия грузинский фильм Сико Долидзе «Последние крестоносцы» (1935). Фильм посвящен преодолению вековой родовой вражды чеченцев и хевсуров в новом социалистическом обществе. Снятый как немой в 1934 году, фильм был через несколько месяцев озвучен. Как правило, озвучание в таких случаях сводилось к музыке, шумам и нескольким репликам. Создатели «Последних крестоносцев» пошли прямо противоположным путем. Оставив русские титры, они озвучили речь героев-хевсуров на грузинском языке, так что звучание ее приобрело функции закадрового хора (нечто подобное тридцать лет спустя осуществит Тенгиз Абуладзе в своем знаменитом фильме «Мольба»). Персонажи-чеченцы в фильме говорят по-русски. По-русски же чеченцы и хевсуры в фильме общаются друг с другом. Очевидно, что авторам важно не столько документальное правдоподобие, сколько сам феномен многоязычия — в данном случае преодолеваемого *разноязычия*. По ходу действия выясняется, что вражду провокационно подогревают старейшины обоих племен, успешно изъясняющиеся друг с другом посредством русского. Но в сцене, где комсомолец-хевсур идет на переговоры с комсомольцем-чеченцем, принцип общения героев выстраивается принципиально иначе. Юный хевсур вынимает из ножен кинжал, кладет его на землю, достает дудочку, играет первые такты «Интернационала», а затем со словами «Комсомол!» приветственно вскидывает руку. «Комсомол» — отвечают ему молодые чеченцы и, обняв побратски, уходят из кадра. Таким образом, грядущий язык складывается здесь из сочетаний знаковых жестов, слов и мелодий, причем мелодия (а шире — интонирование, о котором шла речь в цитировавшейся выше статье А. Пиотровского) явственно преобладает над прочими компонентами.

Совершенно очевидно, что все эти разнообразные решения объединены стремлением кинематографа выйти, вырваться за пределы собственно лексического значения слова, выявить его заведомую неполноту. И чрезвычайно показательно, что всякий раз, по сути, подобного рода язык — официальный, предельно социализированный — принадлежит в перечисленных выше примерах персонажам, претендующим на полную власть над героями: к упомянутым выше Капитану из «Моей родины» и кулакам-старейшинам хевсуров и

чеченцев в «Последних крестоносцах» можно добавить главаря уголовников Жигана в «Путевке в жизнь», а также квазиреволюционера-соглашателя в «Окраине», на фоне закадровой речи которого идет сцена расстрела героя, призывающего к братанию с немецкими солдатами. И вряд ли случайно, что в первой же сцене итогового для нашей проблемы фильма «Прометей» герой — крепостной крестьянин — обращается к помещику по-украински со словами: «Вы — наш господин, мы — ваши дети». Герой воспроизводит тут формулу, внушенную ему тем социальным укладом, против которого он в конце концов поднимает бунт. Слово господина-Отца оказывается в фильме, действие которого происходит в России середины XIX века, крайним воплощением официального Слова — языком Российской империи. Отданный отобравшим у него по праву первой ночи невесту господином в армию, покоряющую Кавказ, герой — опять-таки поверх лексического смысла слова — найдет общий язык с непокорными горцами и вернется в родное село убежденным борцом-мстителем. Подобно Вану-босяку из «Моей родины», герой «Прометея», как и его невеста, фактически бессловесен. В то же время власть имущие персонажи фильма (помещик, его управляющий, купец, хозяйка борделя) постоянно общаются друг с другом по-русски, но все без исключения их тирады призваны скрыть действительный смысл их поступков. Слово служит маской, прикрывающей подлинные намерения безжалостных угнетателей. В финале же герой, вернувшийся в родное село, застает в летнюю ночь односельчан, стегающих прутьями по воде помещичьего пруда. Выясняется, что крестьяне делают это, чтобы испугать лягушек, мешающих своим кваканьем сну господ. Герой обращается к крестьянам с призывом к бунту, но речи его зрители не слышат: ситуация дана отраженно — через хор лягушек, которых перестали пугать слушающие героя крестьяне. В следующем кадре пробудившаяся от этого хора господская чета с ужасом обнаруживает у себя в покоях восставших рабов — украинцев и грузинов — во главе с героем. Лягушачий хор таким образом оказывается здесь голосом подавляемой и взбунтовавшейся природной стихии. Герой же как заклинание повторяет фразу своего казненного друга, русского революционера — «Уже занимается заря свободы» — столь непривычную в лексиконе украинского крепостного крестьянина.

«Все герои в картине говорят каждый на своем языке. Но один язык общий — язык грядущей Революции»[5] — формулируя установку «Прометея», Кавалеридзе здесь, по сути, дает формулу решения проблемы многоязычия в раннем советском звуковом кино. В таком контексте любой наличествующий в настоящем язык обнаруживает свою заведомую неполноту, преодоление которой отнесено в «грядущее» — то есть в будущее. Неполнота, неупорядоченность языка неизменно несет в себе элемент стихийности. О природной стихийности, которой герой сродни, речь шла выше. Но и официальный язык в своей сверхупорядоченности, отчуждаясь по ходу действия от героя, превращается в свою противоположность. Это — язык социальной стихии, чуждой и враждебной герою. Выше уже приводился пример с китайским языком Капитана в «Моей родине». Аналогом ему у Кавалеридзе может служить язык православного богослужения в «Колиивщине» и «Прометее», а также иудейского богослужения в «Границе» М. Дубсона[6].

Характерно, что «Прометей», завершенный к осени 1935 года, отклоняется высшим партийным руководством во главе со Сталиным и в начале 1936-го подвергается критике в редакционной статье «Правды». Он оказывается в определенном смысле квинтэссенцией и последним примером феномена многоязычия в советском звуковом кино первой половины 1930-х гг. Официальным же итогом становится выпущенный на экраны в середине 1936 года фильм Григория Александрова «Цирк». Этот фильм можно рассматривать как официальный апофеоз многоязычия — прощание с ним. Первое прощание происходит в знаменитом эпизоде «Колыбельная» и фактически решено как поклонение всех языков новому грядущему миру-младенцу. Второе — в финальном эпизоде, где все основные положительные персонажи идут стройными колоннами с известной «Песней о Родине» Исаака Дунаевского на текст Василия Лебедева-Кумача. Эта песня рассматривалась в качестве варианта Государственного гимна СССР взамен «Интернационала» и после 1943 года, когда был утвержден вариант Александра Александрова на текст Сергея Михалкова и Гарольда Эль-Регистана, выступала в качестве как бы инварианта: первые такты ее стали позывными государственного радио и в этом качестве предшествовали ежедневному исполнению гимна. Текст же песни разошелся на официальные лозунги-цитаты, которые красовались везде и на всем, начиная от праздничных плакатов и кончая школьными тетрадями. Если еще в первой половине 1930-х Советский Союз выступает как идейная родина мирового пролетариата (именно таково значение слова «родина» — со строчной буквы — в заглавии фильма Хейфица и Зархи), то отныне речь идет о конкретном государстве с более чем четко очерченными географическими границами, пишущемся уже с буквы заглавной. И официальный язык этого государства, общий для всех братьев по классу — русский. Американка Любови Орловой не случайно подхватывает слова песни (в вариантах, рассмотренных выше — «Последние крестоносцы», «Возвращение Нейтана Беккера», «Граница» — разноязычных героев объединяла в таких ситуациях мелодия) и в ответ на вопрос другой героини, советской девушки: «Теперь понимаешь?», — радостно отвечает: «Типьерь панимайю».

После разгрома «Прометея» и выхода «Цирка» многоязычие как феномен на два десятилетия фактически исчезает из советского кино. «Как эти краски дорисовывают характеры изображаемых! Как обогащается звуковая палитра!.. И какая вопиющая безвкусица и недомыслие то, чего потребовали после тридцать седьмого года редакторы», — сетовал Кавалеридзе в мемуарах. «Текст в картине, по их мнению, должен сводиться к газетному языку. Вместо надписей — разговоры. И часто, что совсем из рук вон плохо, слышу: "Народ не поймет...", "Не дойдет до широких масс..."»[7].

Отныне иностранный (именно ино-странный) язык рассматривается как язык врага — чуждой социальной стихии, а иноязычный акцент становится знаком принадлежности персонажа к ней. Это язык потенциального агрессора (преимущественно немецкий, а также японский и... польский). Реже он выступает как знак преодолеваемой в перспективе социальной незрелости. Сюда как раз относится вариант героини Орловой в «Цирке», а также язык персонажей, представляющих населяющие Советский Союз народы (вариант «млад-

шего брата» в семье народов СССР во главе с братом старшим — «великим русским народом»). Центральный положительный персонаж становится отныне не просто носителем официального слова, но в перспективе — непосредственным его воплощением. В таком контексте абсолютным воплощением официального слова оказывается Отец Народов — Сталин. Этот персонаж и ставит лично точку в нашем сюжете. Во второй серии фильма «Оборона Царицына» (1942) братьев Васильевых есть эпизод, где проштрафившийся красный командир-грузин (актер Владимир Канделаки), пытаясь объясниться со Сталиным, переходит на грузинский. Сталин (актер Михаил Геловани) перебивает его бурный монолог репликой: «Я по-грузински не понимаю».

Логично, что, в конце концов, позиционируя себя как вождя всех народов СССР во главе с русским народом, Сталин приветствует исполнение его роли актером Алексеем Диким в фильмах «Третий удар» и «Сталинградская битва» без грузинского акцента вообще.

---

[1] Сравним описания очевидцами-кинематографистами первых экспериментальных сеансов звуковых зарубежных программ. Хрисанф Херсонский (*Х. Херсонский*. Страницы юности кино. М., 1965. С. 271—272) и Татьяна Лихачева (*Т. Лихачева*. Из воспоминаний прошлых лет // Жизнь в кино. М., 1994. С. 23) называют самым ярким впечатлением кадры синхронно крякающей утки в видовом сюжете «На дворе усадьбы», а М. Блейман (*М. Блейман*. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 133—134) — зрелище звуковой дорожки с записью музыки Оффенбаха как «материализацию звука».

[2] «Если за границей первые работы по звуковому кино строились преимущественно на материале музыки, то в СССР мы имеем другое увлечение. В первых звуковых картинах использовали как главный материал всякие шумы и грохоты. Такое решение вопроса определялось т. н. “индустриальным стилем”, которое у нас многие режиссеры почему-то считали для себя обязательным. Подобно тому как в немом кино индустриализация подносилась посредством крайне наивных приемов. Которые, за немногими исключениями, сводились к показу вращающихся колес, стучащих молотков, летящих искр и назойливо качающегося в сторону зрителя шатуна, так же точно в звуковом кино индустриализацию стали “делать” посредством нестерпимой какофонии из всяких лязгов и грохотов», — констатировал Александр Андриевский в книге «Построение тонфильма» (М., 1931. С. 21).

[3] См. статью Сабины Хэнсген в этом сборнике.

[4] *А. Пиотровский*. Тонфильм в порядке дня // А. Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 230.

[5] *И. Кавалеридзе*. Мы разносчики новой веры // Искусство кино. 1966. № 12. С. 33—34.

[6] Вот как Кавалеридзе трактует заупокойный псалом над замученным помещиками крестьянином в «Колиивщине»: «Какой ужас! Какое беспросветное рабство! Как в этом стихе, посвященном всемилостивейшему Богу, нарисовал ОН — феодализм XVIII века! Ни на небе, ни в аду, ни в глубинах моря, ни при жизни, ни после смерти не оставит тебя, а ОН — всемогущий — будет и там наставлять тебя!..» (*И. Кавалеридзе*. Указ. соч. С. 32). Отметим, что в «Границе» подчеркивается незнание молящимися в синагоге древнееврейского языка.

[7] *И. Кавалеридзе*. Указ. соч. С. 33.

АЛЕКСАНДР ДЕРЯБИН

ФИЛЬМЫ «МАЛОЙ ФОРМЫ» КАК ПРЕДВЕСТНИКИ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЭПОХИ

ТЕЗИСЫ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Всего несколько лет назад демонизация телевидения была общим местом многих критических эссе и статей, появлявшихся в российской прессе. Сейчас страсти заметно улеглись. С одной стороны, непримиримые критики смирились с «голубым экраном» и с телевизионной эстетикой как с неизбежным «злом». С другой — бесплодность противопоставления кино и телевидения стала очевидной.

Таким образом, наступил весьма благоприятный момент для того, чтобы исследовать формирование телевизионной эстетики и телевизионных жанров беспристрастно и углубленно. Это, конечно, не значит, что нужно поспешно менять привычные или устаревшие подходы и методологии на скороспелые концепции «с обратным знаком». Напротив, необходимо обратить самое пристальное внимание на те явления и кинокартины, которые долгое время оставались вне поля зрения киноведов и историков кино. Прежде всего я имею в виду кинопроизведения «малой формы» 1930-х годов и, в частности, фильмы-песни. Именно они особенно ярко свидетельствуют: *телевизионная эстетика зарождалась в недрах самого кино*.

***

В сентябре 1937 года в Москве состоялся I съезд профсоюзов кинофотоработников, на котором с большой речью выступил начальник Главного управления кинематографии Борис Захарович Шумяцкий. Он, между прочим, объявил, что вскоре советская кинематография выпустит на экраны несколько шедевров — в том числе «Колыбельную» Дзиги Вертова. На вертовскую картину Шумяцкий возлагал особые надежды: «Колыбельная» была первым (как оказалось, единственным) большим документальным фильмом о Сталине. Если бы она была благосклонно принята в Кремле, позиции Шумяцкого, сильно пошатнувшиеся к тому времени, могли бы несколько укрепиться. С другой стороны, начальник ГУКа, все еще одержимый идеей создания «советского Голливуда», определенно желал, чтобы «Колыбельная» стала в документальном кино неким эквивалентом александровскому «Цирку» (1936). Выступая на съезде, Шумяцкий представил вертовскую картину как шоу с

«народно-массовыми» песнями и «большой политической идеей»: «В этом фильме мы ставили вместе с постановщиками, с автором еще дополнительную и большой важности идейно-политическую задачу, какую мы ставили в целом ряде других фильмов, крепко над нею поработать, задачу дать хорошую массово-мобилизующую, вместе с тем идейно-направляющую песню, которая сошла бы с экрана и прошла через территории, через пространства, вошла бы в быт нашей страны и через гастроли наших прекрасных талантливых ансамблей за границу, через тысячеустую народную молву, была бы передана трудящимся за границей.

Мы уверены, и я лично, я очень уверен, что в этот фильм, в качестве необходимого элемента, органически в него входящего и составляющего, мы создали такую песнь»[1].

Нетрудно заметить, что создание «Колыбельной» руководитель советской кинематографии попытался выдать за свое личное достижение. Однако, хотя он в большой степени был (по крайней мере, до середины 1930-х) главным кинематографическим садовником, далеко не всё в его хозяйстве подчинялось руководящим указаниям: многие явления, процессы и направления то нарушали строгую планировку грядок, то приносили худосочные или непредсказуемые плоды, а то и вовсе возникали, как сорняки, в самых неподходящих местах. Точно так же и разновидность фильмов *с песнями*, помянутая в докладе Шумяцкого, до какого-то момента развивалась вполне стихийно, а когда оказалось, что она имеет вполне привлекательный вид и некую функциональную значимость, «садовник» поспешил объяснить появление новинки результатом собственноручной селекции. «Колыбельная» в данном случае — правда, не слишком удачно — была причислена к новому «сорту», к которому никоим образом не принадлежала, но который позволила официально «легализовать».

Так что же это за новый сорт созревал в советском кинематографическом «саду» осенью 1937 года?

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВ «МАЛОЙ ФОРМЫ»

Прежде всего, Шумяцкий в своем докладе *впервые* обозначил необходимость создания документальных лент, в чем-то аналогичных музыкальным игровым фильмам. Количество таких лент, начиная с 1934—1935 гг., стремительно увеличивалось; возникало новое направление в документалистике — со своими законами и отличительными особенностями.

Можно выделить две основные формообразующие тенденции, в русле которых развивались фильмы такого рода:

1) ограничение продолжительности двумя-пятью минутами экранного времени;

2) постепенное превращение песни в драматургическую, ритмическую и смысловую основу мини-кинопроизведения.

Совершим краткий исторический экскурс и рассмотрим эти тенденции по отдельности.

Самыми ранними кинопроизведениями «малой формы» были, как хорошо известно, первые же люмьеровские ролики. Затем, по мере развития кинематографа, продолжительность фильмов неуклонно увеличивалась, причем игровые фильмы стали полнометражными значительно быстрее, чем документальные. В первой половине 1920-х гг., когда среднестатистический игровой фильм демонстрировался уже около часа, рядовой документальный фильм редко длился больше десяти-двадцати минут. К тому же именно в неигровом кино сохранилось стойкое консервативное образование — сюжеты киножурналов и срочные выпуски кинохроники, по продолжительности немногим отличавшиеся от люмьеровских роликов (соответственно, 1—3 минуты и 50 секунд).

Разумеется, фильмы Люмьеров представляли собой один непрерывный план, в то время как сюжеты киножурналов и оперативные хроникальные выпуски монтировались из нескольких планов. Разумеется, «малые формы» 1920-х гг. отличались бóльшей информационной насыщенностью и бóльшим разнообразием способов съемки, новой эстетикой. Но и киножурналы, и спецвыпуски по-прежнему монтировались по простому нарративному принципу, лишь слегка усложнившемуся со времен Люмьеров. Эта особенность осталась неизменной и позже, во второй половине 1920-х, когда разница в среднем метраже игровых и документальных фильмов существенно уменьшилась.

Появление звука в начале 1930-х ненадолго возвратило ситуацию на исходный, «люмьеровский» уровень. Содержание ряда первых советских звуковых мини-фильмов (с этого момента речь идет уже *только о советском кино*) ограничивалось съемкой отдельных концертных номеров — то есть обыкновенные демонстрационные ролики, пускай временно, получили статус самоценных произведений. В то же время планы в сюжетах первых звуковых киножурналов стали длиннее; заметно увеличились и сами сюжеты. К концу 1933-го и особенно в 1934 году звуковые киножурналы по количеству сюжетов и длине планов почти перестали отличаться от немых киножурналов конца 1920-х[2].

Одновременно с этим в кинопродукции 1930—1932 гг. видное место заняли *немые* документальные фильмы, снимавшиеся вначале так называемыми выездными редакциями Союзкинохроники, а затем Кинопоездом Союзкинохроники. Эти ленты оперативно реагировали на неблагополучное положение дел на местах, невыполнение плана, клеймили прогульщиков, лодырей и т. д.[3] Необходимость быстрой и предельно однозначной ответной реакции как обыкновенных зрителей, так и начальства диктовала обращение к «малой форме»: продолжительность таких кинорепортажей, киноотчетов, кинофельетонов обычно не превышала восьми-десяти минут (т. е. одной части). Во второй половине 1932 года, после смены внутриполитического курса, выездные редакции прекратили свою работу. Вслед за этим в начале 1933 года начальником Кинопоезда вместо А. И. Медведкина стал Я. М. Блиох. «Кинофабрика на колесах», просуществовавшая до начала 1935 года, переориентировалась с выпуска сатирических, обличительных лент на производство благостных киноотчетов о достижениях передовиков производства. Замечу, од-

нако, что на продолжительности фильмов Кинопоезда эти перемены никак не сказались.

Возможно, деятельность выездных редакций Союзкинохроники и Кинопоезда стала решающим импульсом, благодаря которому в 1934—1936 годах фильмы «малых форм» стали сниматься более осмысленно и целенаправленно. Возникла новая разновидность документальных мини-лент — «трехминутка», получившая историко-теоретическое осмысление в статье О. М. Брика, опубликованной в начале 1936 года: «В октябре 1934 года трест "Техфильм" предложил режиссеру В. Жемчужному освоить новый тип короткометражных фильмов — "трехминутку". [...] Задача "трехминутки" — развернуть взятую тему в максимально ясной и лаконичной форме на 100—120 метрах. Темы могут быть самые разнообразные — научные, политические, технические, экскурсионные, этнографические, краеведческие и др. [...] Удалось найти ту специфику "трехминутки", которая отличает ее от хроникальной засъемки. "Трехминутка" не только показывает зафиксированный на пленке факт, она его разъясняет»[4].

В статье отмечалось, что к январю 1936 года было сделано уже 14 «трехминуток» (в основном видовых и инструктивных); при этом они почти не показывались в кинотеатрах, никак не рецензировались в прессе и вследствие этого игнорировались общественностью. Осудив такое «неопределенное положение» как недопустимое, Брик обратился к читателям с прямым воззванием: «Пора тресту "Союзтехфильм" и прокатным организациям выйти из неопределенного состояния и, "перекрестившись", пустить "трехминутки" на экраны, чтобы все мы имели возможность их увидеть. В этом заинтересованы не только режиссер Жемчужный и трест "Союзтехфильм", но и *вся советская кинообщественность*»[5].

Думается, эта статья диагностировала важный переломный момент в кинематографии. С одной стороны, Брик дал малым фильмам четкое теоретическое обоснование как особому самостоятельному жанру со своими законами и формами бытования. С другой стороны, он как бы подталкивал общественное мнение к осознанию необходимости малых фильмов, а также призывал кинематографическое руководство ускорить их официальную «легализацию».

Нерешительность руководителей кинематографии в этом вопросе (как и во многих других), действительно, стала серьезно тормозить всякую творческую инициативу. «Наверху» вроде бы и готовы были признать право минифильмов на полноценное, обособленное существование, но позволяли снимать их только в порядке эксперимента. Так, в 1935—1936 годах руководители московской студии Союзкинохроники разрешили внеплановый выпуск нескольких «Новостей дня» — оперативных киноотчетов о значительных событиях советской политической жизни[6].

Хотя «Новости дня» — так же, как «трехминутки» — остались цепочкой разовых акций, до официального признания фильмов «малой формы» оставался всего один шаг.

Уже в 1937 году он был сделан: возникло постоянное производство кинорекламы[7]. Ее стали выпускать в промышленно-плановом порядке сразу несколько организаций: Ленинградская мастерская Союзкинопроката, Москов-

ская мастерская Мосрекламфильма, художественная мастерская треста Мосгоркино, Курская рекламная контора и др. Невзирая на отсутствие постоянной технической базы, эти организации исправно снимали трех-пятиминутные фильмы, рекламировавшие различные товары. Иногда к съемкам удавалось привлечь самых известных актеров — таких, как Борис Чирков, Николай Черкасов, Зоя Федорова, Тамара Макарова.

Разумеется, целесообразность кинорекламы в эпоху всеобщего дефицита была, мягко говоря, сомнительной. Тем не менее, именно реклама стала первым устойчивым и официально разрешенным жанром фильмов «малой формы».

В том же году вышли двадцать короткометражных фильмов, каждый из которых назывался «Выборы в Верховный Совет СССР». «Заказ» на эти предвыборные ролики поступил, скорее всего, с самого «верха» и, видимо, стал для руководителей кинематографии полной неожиданностью: фильмы не сразу получили внятное «товарное» наименование. В 1938 году, однако, тридцать два новых предвыборных ролика депутатов, избираемых на сей раз в Верховный Совет РСФСР, вышли как «трехминутки». Естественно, никакой практической надобности в выпуске фильмов такого рода не было и не могло быть — так же, как и в съемках кинореклам. Однако предвыборные ролики методично снимались и дальше, вплоть до конца 1940-х годов (к этому времени они назывались уже «пятиминутками»), и заняли в почетной графе бесполезных расходов плановой экономики свое законное место.

Параллельно с декабря 1937 года контора «Росснабфильм» наладила выпуск фильмов-песен (поначалу они назывались «фильмами-запевалами»), которые представляли собой довольно примитивные киноклипы-караоке на популярные народные песни или песни советских композиторов (текст песен повторялся в субтитрах, чтобы зрители могли петь прямо в зале). С 1938 года фильмы-песни снимались на Ленинградской студии малых форм, и вплоть до ее закрытия в декабре 1940-го («за низкое качество выпускаемой продукции») их было сделано не менее полусотни. Во время Великой Отечественной войны фильмы-песни — по приказу верховного руководства — были чудесным образом воскрешены как одно из средств поднятия патриотического духа. С 1941 по 1944 год их вышло около двадцати, причем самой последней стал «Гимн Советского Союза».

Таким образом, в 1938 году оформились три жанра «малой формы»: кинорекламы, «трехминутки» и фильмы-песни.

ФИЛЬМ МИНУС ПЕСНЯ РАВНО... ФИЛЬМ-ПЕСНЯ

Впервые песни прозвучали с советского экрана еще в эпоху ранних звуковых опытов. Как уже было отмечено выше, снятые на кинопленку отдельные концертные номера на какое-то время получили статус самоценных кинопроизведений. Затем, по мере освоения звука, песня постепенно «растворялась» в нормальных средне- и полнометражных игровых фильмах. Полноценный синтез, однако, проходил с трудом, поскольку столбовой дорогой советского звукового кино становилось «театрально-концертное» направление,

почти демонстративно шедшее вразрез со знаменитыми эйзенштейновскими теориями монтажа и звука. Определяющим элементом структуры фильма стали театральные и/или концертные номера-эпизоды, расставлявшиеся в хронологической и повествовательной последовательности. Такая крупноблочная «сборка» приводила к ослаблению межэпизодных связей и к тому, что звук начал дублировать изображение. Соответственно, как бы отчуждалась от визуального ряда и музыка.

В результате в 1934—1935 гг. (снова отмечу их как рубежные) появились первые признаки начинающегося «разукрупнения». Современные песни, прозвучавшие в больших фильмах, часто начинали жить самостоятельной жизнью — их транслировали по радио, выпускали на грампластинках и исполняли на эстраде. Они нередко становились основным достоинством некоторых фильмов, особенно если присутствовали в них в качестве дивертисментов.

До известной степени процесс «разукрупнения» иллюстрируют выпущенные в 1934 году первые советские музыкальные фильмы — «Гармонь» И. А. Савченко и «Веселые ребята» Г. В. Александрова. Эти картины заложили основу двух основных направлений в советском музыкальном кино, которые можно условно обозначить как «фольклорное» и «голливудское». «Фольклорная» лента Савченко явственно предвосхитила грядущие «колхозные комедии» И. А. Пырьева, а репродуцирование голливудских мюзиклов было продолжено самим Александровым.

И в «Гармони», и в «Веселых ребятах» заметна ослабленность драматургических связей, весьма условная привязка музыки (в первом случае) и песен (во втором) к действию. Особенно отличалась этим александровская комедия, являвшаяся киноверсией популярной эстрадной программы «Музыкальный магазин». По сути, она была только цепочкой нескольких музыкально-эстрадных номеров, так не доведенной до кондиции полноценного американского мюзикла.

Тем не менее, появление «Веселых ребят» пришлось на исключительно благоприятный момент — выдвижение Б. З. Шумяцким плана строительства «Советского Голливуда». Шумяцкий усиленно поддерживал александровский фильм как образец кинопродукции нового типа, которую мог бы производить «южный киногород». Поэтому недостатки «Веселых ребят» оправдывались в глазах высокого покровителя экспериментальным характером фильма и его «стратегической» значимостью.

Немаловажную роль в судьбе фильма сыграл и тот факт, что Шумяцкий точно уловил назревшую общественную потребность в подобных — развлекательно-терапевтических — фильмах.

А такая потребность, на мой взгляд, реально существовала. Ведь идея «Советского Голливуда» появилась после начала коллективизации и индустриализации, после массового голода на Украине и Северном Кавказе, совпав по времени с началом «большого террора». Иными словами, в этот исторический момент общество особенно остро нуждалось в положительных и жизнеутверждающих эмоциях.

Интересно, что нечто подобное — период «великой депрессии» — практически в то же самое время переживали и США. И на помощь рядовым

американцам, измученным повседневными тревогами и треволнениями, пришла как раз кинопромышленность: именно в середине 1930-х резко увеличилось количество комедий и мюзиклов.

Конечно, такое сравнение выглядит несколько прямолинейно. Однако я все-таки склонен считать, что Шумяцкий, выдвинув проект «Советского Голливуда», учитывал и этот американский опыт. Даже если я ошибаюсь, сама по себе идея «южного киногорода» все равно была намного шире и универсальнее, чем простое намерение «догнать и перегнать» Голливуд с помощью модернизации производственных процессов в советской кинематографии. Эта идея также вольно или невольно подразумевала, например, определенные изменения в сфере неигрового кино (что подверждает отрывок из доклада Шумяцкого, процитированный выше). Ведь неигровые фильмы тоже могли стать более занимательными и развлекательными!

И действительно, уже в 1935 году на экраны вышел весьма симптоматичный фильм И. П. Копалина «В селе Земетчино», напоминающий по эстетике «Гармонь», но ставший еще более явным прототипом пырьевских «колхозных комедий».

Сюжет этой двухчастевки кажется фантасмагорическим (при том, что остается в рамках реальной действительности): в селе Земетчино Пензенской области существует филиал Малого театра (!), и на открытие нового театрального сезона туда прибывают артисты. Со всех окрестных сел и деревень съезжаются зрители и смотрят во внушительном зале бывшей барской усадьбы постановку «Ревизора». Крестьянская девушка Нюра, вдохновленная встречей с высоким искусством, решается прочитать артистам стихи. Получив одобрительную оценку профессионалов, она прямиком отправляется в Москву — учиться в театральном институте.

Жизнь колхозников показана в фильме как вечный праздник с песнями, хороводами, танцами и другими видами «культурного отдыха». Колхозники прибывают в Земетчино на разукрашенных тройках, разодетые в нарядные костюмы. Кажется, что нет ничего невозможного в их желаниях, как нет и никакой пропасти между городом и деревней. Но реальная жизнь и ее экранная «аллегория» слиты в этом фильме настолько тесно и органично, что бессмысленно их разделять, обвиняя режиссера в лакировке действительности и/или отказываться верить в происходящее[8]. В ленте Копалина ярко отражена не только его личная, деревенская, тема, но и дух времени, некие представления тогдашнего общества. В этом смысле фильм является *абсолютным документом эпохи*. Недаром документалисты, уставшие от поточного производства типовой кинопродукции и весьма ревниво следившие за появлением новых неординарных фильмов, восприняли копалинскую двухчастевку как глоток свежего воздуха и взахлеб восторгались ею. Впечатление от копалинской работы не стерлось даже в 1960-е годы: известный режиссер О. Б. Подгорецкая в своей статье о киноочерке в первую очередь упоминает именно эту картину[9].

В 1935—1937 гг. эстетика фильма «В селе Земетчино» и установка на развлекательность были подхвачены целым рядом документальных фильмов; как наиболее характерные назову «С новым годом!» (1935, реж. М. Я. Слуц-

кий), «Замечательный год» (1936, реж. Н. В. Соловьев), «Праздник в колхозе «Ромен» (1936, реж. Н. П. Караушев), «Свадьба» (1936, реж. А. Г. Штрижак), «С Новым годом!» (1937, реж. М. Я. Слуцкий). На первый взгляд, в этих одно- и двухчастевках нет ничего общего: тут и очерки о колхозной жизни, и ежегодные отчеты о главных событиях страны. Тем не менее, их объединяет одно обстоятельство: *в потенциале* они никоим образом *не противоречили* идее «Советского Голливуда».

Немаловажно и то, что в перечисленных документальных картинах (как и во многих других) музыка и песни заняли большое место. Где-то звучал джаз, где-то — народные мелодии; но хорошо видно, что многообразие музыкального оформления в документальных фильмах 1936—1937 гг. вытесняется понятными простому человеку, легко запоминающимися и бодрыми «массовыми песнями». Часто в качестве дивертисментов они включались в фильмы (преимущественно в кинообозрения о физкультурных парадах) без видимой необходимости. А с 1937 года наличие песен в документальных лентах стало уже обязательным. И, поскольку песни изначально являлись самоценной художественной единицей, то многие фильмы, как правило, становились для них обременительной и излишней нагрузкой.

Появление фильмов-песен привело эту тенденцию к закономерному завершению. Песни обрели в первых «киноклипах» полную самостоятельность, став единственным сюжето- и ритмообразующим элементом и полностью подчинив себе визуальный ряд.

***

Кажется очевидным, что традиционные киножурналы, короткометражные хроникальные выпуски и сборные кинопрограммы 1900—1920-х гг. вроде бы уже предвосхищали телевидение. Однако они требовали от зрителя *непрерывного, как бы ритуального всматривания и осмысления*, и совершенно не предполагали привычно повторяющегося, практически рефлекторного *узнавания* знаков, тиражируемых ныне в виде электронных изображений. В те годы кинозрители не только утоляли информационный голод и получали некое развлечение, но и совершали своего рода личные великие географические открытия. Именно тогда особенно интенсивно заполнялась мировая визуальная «копилка», которая впоследствии позволила кинозрителю стать телезрителем.

И первые видимые шаги на этом пути советское кино сделало еще в 1937 году...

P. S. В августе 2003 года на телеканале «Рамблер» (в телецикле «По ту сторону экрана») была показана телепередача «Клипмейкер Иосиф Сталин», посвященная фильмам-песням (45 минут, пр-во ТВК «Рамблер». Автор идеи и ведущий — Александр Дерябин, автор сценария — Милена Мусина, режиссер — Олег Косолапов).

[1] РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 254. Л. 81.

[2] Справедливости ради нужно признать, что советские звуковые киножурналы 1930-х нельзя назвать совсем уж однотипными: если «Союзкиножурналы» состояли в среднем из семи—одиннадцати сюжетов, то детская «Пионерия» — из трех—пяти.

[3] Кроме того, на Кинопоезде делались также инструктивные и учебные фильмы, сатирические игровые короткометражки.

[4] *О. Брик*. Где трехминутки? // Кино. 1936. № 5. 26 января. С. 4. (В задачу моей статьи не входит рассмотрение «трехминуток» в связи с лефовскими теориями 1920-х, хотя в будущем на это нужно обратить самое пристальное внимание — излишне напоминать, какое отношение к ЛЕФу имели Брик и Жемчужный).

[5] Там же. (Курсив мой. — *А. Д.*).

[6] Не путать с киножурналом «Новости дня», выпускавшимся только с 1944 года.

[7] Отмечу, что десятки кинореклам снимались еще во времена нэпа и успешно выполняли свое прямое предназначение: призывали смотреть определенные игровые фильмы и покупать те или иные товары. Эти рекламные ролики — довольно хаотично и бессистемно — создавались кустарями-одиночками, так и не успев превратиться в отлаженную отрасль кинопромышленности. Из-за отказа от нэпа формирование жанра кинорекламы было искусственно прервано.

[8] Нюра отправилась в Москву по настоянию Копалина, который и сам, быть может, остался крестьянином, да увлекся кинематографом благодаря группе Вертова, приехавшей в его родное село. Так возникает занятная преемственность: Вертов приводит в искусство Копалина, а тот — девушку Нюру.

[9] *О. Подгорецкая*. Поиски кинoочеркистов // Документальное кино сегодня. М., 1963. С. 72—73.

2. ДРАМАТУРГИЯ

ИЛЬЯ КУКУЙ

МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ КИНЕМАТОГРАФА И ХАРИБДОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КИНОСЦЕНАРИЙ ЛЬВА ЛУНЦА «ВОССТАНИЕ ВЕЩЕЙ»

> Сценарий — не техническое подсобное средство и не строительные леса, которые снимают, когда дом уже готов, а сравнимая с работой поэтов литературная форма, достойная книжной публикации для самостоятельного чтения.
>
> *Бела Балаш*[1]

Приведенное высказывание Балаша заслуживает внимания прежде всего потому, что оно вступает в кажущееся противоречие с тезисом, лейтмотивом проходящим через его же более раннюю книгу «Видимый человек» (1924): «Фильму нечего делать с литературой. [...] Сценарий фильма никак не является продуктом литературной фантазии. Фильм нуждается в совершенно особой способности конкретного творчества вещей, которая ни разу еще не была использована в зрительной форме. Для этого нужно обладать прозорливостью режиссера»[2]. В основе этого генезиса теоретической мысли Балаша — от «творящего постановщика» (= режиссера) «Видимого человека» до «ведущей роли сценария» в книге «Фильм» четверть века спустя — лежат не только наблюдения левого по своим убеждениям автора за развитием современного ему кинематографа (не в последнюю очередь советского), но и более общие закономерности взаимоотношений двух медиальных, социальных и культурных сфер — литературы и кино.

Вне всяких сомнений, киносценарий завоевывал первенство на советских киноподмостках в первую очередь за счет того, что власть опиралась в своей контрольной (или, точнее говоря, запретительной) деятельности на оценку идейного соответствия требованиям партии именно «строительных лесов» фильма — овеществленного в бумажной форме *письменного* текста. Если поначалу «приоритет литературы» не мог не тешить самолюбие писателя, то очень скоро оказалось, что победа над соперником-кинематографистом если и была одержана, то досталась слишком дорогой ценой: чего стоят хотя бы описанные М. Блейманом «хождения по мукам» кинодраматурга, продирающегося со сценарием через тринадцать (!) бюрократических инстанций до момента его окончательного утверждения (или отказа)[3]. В более позднюю

эпоху это явление власть даже не пыталась скрыть: одновременно и злой сатирой на кинобюрократию, и предостережением «неосторожным» авторам служит пропущенный на экран мультфильм Ф. Хитрука «Фильм! Фильм! Фильм!» (1968), среди прочего весьма прозрачно освещающий производственный фон создания фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» — также и на уровне сценария.

Такое «олитературивание» послевоенного советского кинематографа — специфически литературное жанровое деление фильмов на «военно-полевые» и «служебные» романы, многочисленные «повести» и «рассказы»[4], большое число экранизаций классики мировой литературы, «писание» кинобиографий — на первый взгляд, подтверждает правоту мнения Балаша (оговоримся — в отдельно взятой стране), что «скоро, возможно, киносценарий будет определять историю кино»[5]. То, в какой степени и на какой момент Балаш был прав — тема отдельного исследования. Нас же будет интересовать вопрос, как складывались отношения кинематографа и литературы на заре истории русского и советского кино, как самоопределялся жанр литературного киносценария. Не ставя перед собой высоких теоретических задач, попробуем рассмотреть эту проблему на одном показательном и весьма своеобразном примере.

«ЧУЖОЕ ИСКУССТВО»: НЕГРАМОТНЫЕ ПИСАТЕЛИ И СЛЕПЫЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ

> Люди устали слушать речи. Их тошнит от слов: ведь слова заслонили собой вещи. [...] Мы владеем отвратительной способностью полностью задушить мысль посредством понятий.
>
> *Г. фон Гофмансталь (1895)*[6]

Эти слова Гофмансталя, написанные в год показа первого немого фильма и за 18 лет до появления «Воскрешения слова» В. Шкловского, ясно демонстрируют причины, побуждавшие литераторов внимательно отнестись к появлению визуального языка кино — качественно новой возможности отношения к мысли и вещи. Автоматизация языка и недоверие к слову как носителю истины и посреднику в обмене как информацией, так и эстетическими ценностями неизбежно повышали акции невербальных видов искусства. С той же самой мысли позднее начал свою книгу «Видимый человек» Бела Балаш: «Изобретение книгопечатания с течением времени сделало лицо людей недоступным чтению. Они так много могли читать с листа бумаги, что другие формы осведомления остались в пренебрежении»[7].

И Гофмансталь, и Шкловский (и, конечно, Балаш) стали впоследствии известными сценаристами кино. История отношений литераторов и кинематографа, однако, была достаточно сложной — попробуем указать на некоторые факторы, препятствовавшие немедленной ассимиляции «двух муз».

В своей статье «Театр маленьких людей» (1909) Альфред Дёблин (будущий пропагандист «киностиля» в литературе и автор нескольких киносце-

нариев) анализирует кинематограф из *социальной* перспективы и ставит его в один ряд с анатомическим театром и паноптикумом как поставщика «кровавейшей пищи» для «маленького мужчины» и «маленькой женщины»: «Они не знают ни литературы, ни развития, ни направления. [...] Они хотят быть растроганными, возбужденными, возмущенными; хотят лопнуть от хохота»[8]. Для этой цели, по мнению Дёблина, и существует кинематограф, рассчитанный на удовлетворение самых низких инстинктов необразованной публики. Если раньше зеваки могли надеяться лишь на случай и на заранее известные мероприятия и институции (морги, суды, коррида, не говоря уже о наиболее излюбленном «шоу» — смертной казни), то теперь к их услугам — неутомимое кинема, вновь и вновь готовое разыгрывать перед глазами зрителей желанные зрелища.

Этот же аспект подчеркнут в одной из первых критических работ, подробно анализирующих феномен кино в России — статье К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908), выдержавшей в первые же годы после своего выхода несколько изданий. Чуковский в свойственной ему блестящей манере фельетониста посвящает свой текст основному вопросу: почему кинематограф, «остановивший мгновение», обладающий несоизмеримо большими возможностями, чем литература, вместо новой «Анны Карениной» создает исключительно такие «шедевры» бульварного жанра, как «Бега тещ», «Любовь в булочной» и «Видения водолаза»[9]? Каково должно быть состояние общества, если его новым городским «соборным» эпосом[10] становится именно этот род искусства? И каковы перспективы литературы — а кинематограф, по Чуковскому, как «сочинитель повестей и рассказов, [...] поэт, драматург, летописец и романист [...] есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства»[11] — если своим героем она выбирает Ната Пинкертона, основным методом — фабричную серийную продукцию бульварных листков и кинолент, а автором — самого зрителя, вульгарным вкусом диктующего производителю свою волю?

Несмотря на многочисленные и во многом справедливые обвинения в адрес Чуковского в преувеличении и смещении акцентов (отметим здесь статью В. Розанова «К. И. Чуковский о русской жизни и литературе»), приходится признать за его работой одно совершенно неоспоримое достоинство: перед нами достоверный срез истории русского кинематографа на тот момент. Первый русский фильм («Драма в таборе подмосковных цыган», реж. В. Сиверсен) был выпущен в прокат 20 декабря 1908 года — через два месяца после доклада Чуковского в московском Литературно-художественном кружке — и вряд ли вызвал бы одобрение писателя. Преобладание низкопробной иностранной продукции и аура «разврата», окружающая расположенные, как правило, в злачных столичных кварталах «кинотеатры» того времени, впрочем, не отпугивала литераторов: обширный «кинотекст» русской литературы конца 1900 — начала 1910-х гг. свидетельствует о том, что мало кто не удостоил «царство теней» своим посещением. Преобладание среди авторов этого кинотекста (под которым мы здесь понимаем тексты не *для*, а *о* кино) литераторов символистского круга (И. Анненский, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.) объясняется тем, что «для

поэтики символизма неожиданно значимой оказалась [...] сама ситуация кинопроекции»[12]. Все указанные Ю. Цивьяном в его блистательной статье «маркеры» киносеанса — луч света из-за спины зрителя в темном зале, падающий на белый экран; *мерцание* изображений, создающих подобие иной реальности; механик-*демон*стратор — проясняют упущенный Чуковским момент, что «в десятые годы ходили не на фильм, а в “кинематограф”»[13].

Что же касается текстов не *о*, а *для* кинематографа, то в русской литературной среде наблюдается любопытная картина. При безусловном интересе к новому виду искусства, к началу 1910-х гг. уже лишившегося ауры скандальности и сменившего злачные трущобы на хрустальные дворцы[14], литераторы как бы остерегаются опыта врастания в новую медиальную среду, сулящую им радужные материальные перспективы. Из всей русской кинематографической продукции, начиная с рождения кино и вплоть до кризиса эпохи военного коммунизма, когда продукция фильмов практически замерла, считанные единицы лент были сняты по оригинальным киносценариям видных литераторов. Большинство из них — «Король, закон и свобода» Л. Андреева (1914), «Андрей Тобольцев» А. Вербицкой (1915), «Нелли Раинцева» А. Амфитеатрова (1916) — были авторскими переделками литературных произведений. Критика «одобряет» осторожность литераторов и немедленно ставит их на место, если они осмеливаются сменить перо на лавры киносценариста: так, после постановки фильма «Вера Чибиряк» о деле Бейлиса по сценарию Н. Брешко-Брешковского (1917) «Театральная газета» писала: «Нужно ли делать из добытых слез “драму в 2000 метров”? Воплотить трагедию бейлисиады может монументальное произведение художественного пера. Но не сеансы экрана»[15]. Как результат, ранний русский кинематограф породил целую плеяду профессиональных поставщиков киносценариев (среди них отметим довольно высокую квоту женщин — З. Баранцевич, О. Бажевич, М. Каллаш-Гаррис, А. Мар и др.) и дал огромное число экранизаций литературных произведений, но не смог переманить в свои ряды писателей «первого эшелона». Тех же, кто рискнул на новации в экранном жанре, ждало, как правило, разочарование (примером здесь может служить неудачная постановка в 1918 году исключительно своеобразного сценария В. Маяковского «Закованная фильмой»).

В результате этого к концу 1910-х кинематограф, подтверждая тезисы Чуковского, по-прежнему имел дело со сценариями весьма низкого литературного качества, что зачастую даже приветствовалось кинематографистами: так, по словам Л. Кулешова, «сценарий никогда не должен иметь литературную ценность»[16]. Подобная «тошнота от слов» у многих деятелей кино (по другим причинам, чем у Гофмансталя) приводила к нежеланию поисков путей органичной интеграции литературы и кино и возникновению предубеждений против «мастеров пера». Как следствие (или, если посмотреть с другого конца, как причина неудачи), пропасть между представлением литераторов о кинематографе и реальным процессом кинопроизводства углублялась в ходе совершенствования и дифференциации технических и производственных средств кино. Подавляющее большинство пишущих в первый раз киносценарий имело лишь самое отдаленное представление о возможно-

стях реализации литературной фантазии и о потребностях режиссера применительно к сценарной «подложке». Немецкий кинорежиссер Эвальд Андре Дюпон, автор книги «Как пишется фильм» (1919), отмечал, что писатель «пишет фильм так, как это должно быть сделано по представлениям, полученным им в кинотеатре. А поскольку эти представления в большинстве своем диаметрально противоположны истине, почти все киноманускрипты никуда не годятся»[17]. Аналогичного мнения придерживался в то же время в России Л. Кулешов: в уже цитировавшейся нами работе «Знамя кинематографии» (1920), впервые опубликованной лишь в 1979 году, он отстаивает свободу режиссера в поисках путей реализации визуальных образов и отводит сценаристу лишь служебную роль в предоставлении «план<а> сценария с намеченными положениями и основной канвой действия»[18]. Чем выше литературная ценность сценария, тем хуже для фильма, ибо разработанная фабула и попытки монтажного решения действия связывают режиссера. Отношение Кулешова к литератору ясно и определённо: «Автор сценария всё время понимается нами как представитель чужого искусства литературы и как стремящийся произвести некоторое литературное засилье в нашем творчестве»[19].

Конечно, у многих литераторов (иногда даже в большей степени, чем у кинематографистов) присутствовало понимание того, что для письма в новом жанре «надо найти в себе новую технику»[20]. Активные поиски этой техники приводили, с одной стороны, к возникновению «киностиля» в рамках литературы (примером может здесь служить роман А. Белого «Петербург», на кинематографичность которого неоднократно указывалось в исследовательской литературе[21]), а с другой — к возникновению своеобразных «проб пера» — киносценариев, которые стали первыми предвестниками «новой литературной формы», хотя по самым разным причинам и не вписывались в технологию и философию кино того времени. Обратимся к анализу одного из таких текстов, оригинальным образом обнажающего как медиальную специфику обоих видов искусства, так и причину для их невольной вражды.

«ВНЕ ЗАКОНА» КИНЕМАТОГРАФА: ВОССТАНИЕ ЛЬВА ЛУНЦА

> Нам недостаточно было смотреть «Знак Зорро» или «Кабинет доктора Калигари», «Багдадского вора» или «Интолеранс», — мы должны были взять в руки свои настоящее и сделать из этого игру.
>
> *Е. Полонская*[22]

Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» — один из последних его текстов. Он был написан в Германии, куда тяжело больной Лунц выехал на излечение в июне 1923 года по ходатайству А. М. Горького (в Гамбурге жила семья Лунца). Сценарий был закончен в июле 1923 года в санатории Кенигштайн в Таунусе, а через несколько недель Лунц впал в тяжелую кому, из которой вышел в октябре с частичным параличом мозга и утерей способности читать и писать. Несмотря на некоторое улучшение (Лунцу удалось

закончить свою последнюю пьесу «Город правды», а также рассказ «Хождения по мукам» и записки «Путешествие на больничной койке»), 9 мая 1924 года писатель скончался и был похоронен на еврейском кладбище Гамбург-Бармбек.

«Восстание вещей» — один из двух известных нам киносценариев Лунца. Первый, «Завещание царя», был закончен еще до отъезда в Германию. О том, что «Восстание вещей» было написано уже в санатории, мы узнаем из переписки Лунца: «У меня масса литературных планов. Не знаю, как выйдет в санатории. В первую голову огромный киносценарий. "С философией"» (А. М. Горькому от 26 июня 1923 года); «Кончаю гигантский и гениальный сценарий. Лидочка, конечно, скажет, что это дрянь» (Серапионовым братьям от 10 июля 1923 года); «Кончил гигантский киносценарий. Гениально! Но где продать? Сюжет всемирный! Чудеса техники» (Нине Берберовой от 14 июля 1923 года)[23]. По всей видимости, какое-то время Лунц всерьез думал о его экранизации (об этом также можно судить по переписке писателя[24]), однако после выписки из санатория Кенигштайн и паралича в конце лета — начале осени 1923 года следы этого замысла теряются, также как и сам сценарий. Рукопись была найдена в 1960-е гг. американским славистом Гари Керном у сестры Лунца Е. Н. Горнштейн и опубликована в нью-йоркском «Новом журнале» в 1965 году[25].

Сценарий построен по принципу рамочного текста: в прологе в кабаке мы знакомимся с героем фильма, пьяницей Пребблем, и по реакции публики («Пьяницы тесно обступают странного человека. [...] Перемигиваются насмешливо» (С. 45)[26]) понимаем, что услышим уже тысячу раз рассказанную историю. В восьми частях фильма от первого лица (Преббль) ведется повествование о восстании вещей, поднятом профессором-физиологом Шедтом против человека: Шедт, научившийся понимать язык вещей («Я поднял вещи, я знаю их язык! Он прост, как вещь[27]. Без гласных и слогов — свист и щелк!»), надеется с помощью Преббля и своей дочери, «спокойной, как вещь, механической, как машина» Катрионы зачать по образцу идеального мира послушных вещей новое племя людей — «точных, спокойных. Чтоб не было крови, убийств, беззаконий» (С. 62, 70, 76). Однако план Шедта терпит фиаско. Порядок, наступивший в очищенном от людей городе, вскоре рушится. Поначалу жизнь идет как прежде: выходят газеты, открываются и закрываются в обычное время магазины, заводы производят свою продукцию. Но выясняется, что созданные для человека вещи не могут существовать без людей. В городе начинается распад, вещи перестают функционировать и жизнь замирает. Неудачей кончается и проект Шедта по производству нового человека: Катриона влюбляется в Преббля, и любовь убивает эту женщину-автомат, для которой такие сильные чувства оказываются смертельны[28]. Шедт кончает жизнь самоубийством. В конце фильма, когда в город вступают английские войска, овладевшие секретом языка вещей, они не встречают сопротивления.

Подобно фильму Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), который Лунц видел, правда открывается лишь в эпилоге. В ответ на насмешливые и недоверчивые вопросы слушателей Преббль предрекает грядущую катастрофу: ведь власть над языком вещей теперь принадлежит военным — «Вой-

на! Будет невиданная война!.. И голод!.. И мор!.. Смерть!» (С. 78). Но если в немецкой ленте зритель в конце выясняет, что весь рассказ был лишь бредом сумасшедшего[29] (каковым Прébбля поначалу явно считает публика в баре — и, возможно, знакомый по немецкому фильму с законами «рамочной» композиции читатель/зритель), то в сценарии Лунца фантастический сюжет внезапно оказывается правдой: когда один из присутствующих требует доказательств, Прébбль свистит, и палка Шедта, с представления которой начинался текст, бьет спрашивающегося по голове — своеобразная метафора озарения, которое должно прийти к погрязшему во лжи и неверии человечеству.

Киносценарий Льва Лунца вписывается, на первый взгляд, в целый ряд антиутопий и произведений того времени, темой которых становятся технократические и антропологические катастрофы. Среди них «Мы» Е. Замятина, «R.U.R» и «Кракатит» К. Чапека, «Бунт машин» А. Н. Толстого, а в кинематографе, конечно же, более поздний фильм «Метрополис» Ф. Ланга. Образ Шедта, одержимого идеей нового миропорядка и владеющего магической властью над вещами, соотносится с доктором Мабузе из фильма Ф. Ланга «Доктор Мабузе — игрок», выпущенного на советский экран в январе 1923 года[30], а «американский» характер ведения действия (Прébбль — гимнаст, и атлетическая подготовка спасает его во время погонь и сражений с восставшими вещами) отсылает к опыту «Фабрики эксцентрического актера», открытой в Петрограде 9 июля 1922 года[31].

Несмотря на столь очевидный контекст, сценарий «Восстание вещей» примечателен во многих отношениях. Вопреки здравому смыслу, Лунц практически создает сценарий звукового фильма: вещи управляются свистком, а оркестр «восставших» музыкальных инструментов играет какофонию (визуальное изображение которой было бы в то время, конечно, весьма затруднительным). Многочисленные ремарки Лунца («Он — плачущим голосом»; «Получаются слова какой-то популярной энергичной песни»; «Было чудное августовское утро») наверняка вызвали бы ядовитую иронию профессионалов-кинематографистов. И главное: если руководствоваться правилом, что «на каждую строку надписи (2—3 слова) тратится один метр пленки — следовательно, надпись в 12 слов продержится на экране 12—18 секунд»[32], и взять на основу издание «Восстания вещей» Е. Лемминга, последовательно выделившего *все* надписи (большинство из которых — прямая речь), то на одни титры ушло бы порядка 40 минут экранного времени![33]

Можно было бы предположить, что театральный драматург Лунц, ни разу не участвовавший в процессе кинопроизводства, просто не учел специфики кино. Однако первый сценарий Лунца «Завещание царя», законченный еще до отъезда в Германию, представлял собой весьма успешное упражнение в экранизации авантюрного сюжета с русским колоритом (речь в фильме должна была идти о противостоянии комсомольца Бориса Ткаченко бывшему флигель-адьютанту свиты Его Величества барону Фрейтаг-фон-Лорингофу в поисках сокровища царской семьи). При напряженной фабуле в «Завещании царя» аккуратно расписаны смены планов, удачно соблюден баланс титров и действия, намечены возможные монтажные решения.

Кроме того, Лунц при «пассивном» восхищении кино как зритель[34] был, подобно Кулешову, и фактическим руководителем «киностудии без пленки» при Доме искусств. Николай Чуковский так описывал постановки «живого кино»: «Драматургом и режиссером был Лунц. Он мгновенно изобретал очередную сцену, за руки стаскивал со стульев нужных для него исполнителей, отводил их на несколько секунд в сторону, шепотом сообщал каждому, что он должен делать (слов действующим лицам не полагалось никаких, кинематограф был немой), и сцена исполнялась при всеобщем ликовании. Зрители от хохота падали на пол. И так чуть ли не каждый вечер в течение нескольких лет — ни разу не повторяясь»[35]. Трудно предположить, чтобы писатель, профессионально владеющий драматургическими навыками, настолько пренебрег законами жанра.

О том, что медиальная проблематика Лунцем в данном случае осознавалась в полной мере, свидетельствует указание в уже цитировавшемся письме Берберовой на «чудеса техники» в его киносценарии. По прочтении текста становится ясно, что эти слова могут относиться лишь к решению специфически кинематографических задач по переносу оживших вещей с бумаги на экран. Мир Островной республики 1950 года (время действия фильма) в техническом смысле ничем не отличается от начала 1920-х гг. Отказ от изображения технических новинок в выбранном Лунцем жанре прагматичен с точки зрения экранной реализации, но не типичен: ведь «научная фантастика» дает писателю возможность беспрепятственно фантазировать на темы всевозможных технических проектов. Иллюстрацией может служить незаконченный рассказ В. Брюсова «Восстание машин» (1908), с которым сценарий Лунца тематически необыкновенно близок. Брюсов описывает мир будущего следующим образом: «Мы говорили по телефону и слушали в мегафон утреннюю газету или, вечером, какую-нибудь оперу; переговариваясь с друзьями, мы приводили в действие домашний телекинема и радовались, видя лица тех, с кем говорим, или в тот же аппарат любовались иногда балетом; мы подымались в свою квартиру на автоматическом лифте, вызывая его звонком, и так же подымались на крышу, чтобы подышать чистым воздухом... Вне дома я уверенно вспрыгивал в автобус, в вагон метрополитена и империала или становился на площадку дирижабля; в экстренных случаях я пользовался мотоциклетками и аэропланами; в магазинах охотно передвигался по движущемуся тротуару, в ресторанах — автоматически получал заказанные порции, на службе — пользовался электрической пишущей машиной, электрическим счетчиком, электрическими комбинаторами и распределителями»[36]. В рассказе Брюсова фигурируют подвесные дороги, телескопы, электро- и фонотеатры, автоматические лечебницы, станции по дистанционному управлению машинами и т. д. Показательно, что Брюсов прервал работу над рассказом на том самом месте, где перечень технических новшеств иссяк и нужно было развивать сюжет.

Лунц поступает строго наоборот: он начисто отказывается от изображения в деталях Brave New World и всё свое внимание уделяет фабуле. Вне всякого сомнения, это является последовательным проведением эстетической программы писателя, сформулированной им, в первую очередь, в ста-

тье «На Запад!», написанной для собрания Серапионовых братьев в декабре 1922 года и опубликованной в Берлине в третьем номере горьковского журнала «Беседа» в 1923 году. В статье Лунц критикует повесть Пьера Бенуа «Атлантида» за ее «экзотичность» и «авантюрные пустячки» и рекомендует собратьям по перу — в первую очередь, Серапионовым братьям — «учиться фабуле»[37]. Призывая учиться у Запада, Лунц пишет: «На Западе могучая фабульная традиция, и там мы будем вне заразительной близости Ремизова и Белого. Станем подражать — гимназистами младших классов — авантюрным романам: сперва рабски, как плагиаторы, потом осторожно — о, как осторожно! — насыщая завоеванную фабулу русским духом, русским мышленьем, русской лирикой»[38].

Иными словами, «Восстание вещей» представляет собой прозаическое *литературное* произведение, вся художественная структура которого работает на основную фабульную линию, восстание вещей, игравшую в русской культуре XX века очень важную роль. Отсутствием технической «клубнички» Лунц подчеркивает этот существенный для понимания его замысла момент: речь идет не о «восстании машин» в одноименном рассказе Брюсова, не о «бунте машин» в одноименном сценарии Ромена Роллана и одноименной повести А. Толстого, не о мятеже роботов в «R.U.R.» Чапека, не о механизации и алгебраизации будущего в романе «Мы» Е. Замятина, не об общественном катаклизме из-за рокового научного открытия в «Роковых яйцах» М. Булгакова. Против человека в сценарии Лунца восстают не машины, а вещи — точнее говоря, предметы материального мира, используемые человеком в утилитарных целях. К ним относятся как машины (автомобили, станки, транспорт), так и предметы мебели, одежда, лестницы, рельсы и т. д. Характерно, что этот список Лунц оставляет открытым, внося время от времени ремарки типа «Все эти картины восстания вещей могут быть значительно расширены, сообразно с фантазией режиссера»[39]. Себе для описания агрессии вещей Лунц оставляет чисто литературный прием осуществления метафоры: «Платье давит людей. Воротнички душат, сапоги жмут и т. д.» (С. 61).

МЕДИАЛИЗАЦИЯ МИФА И СУБЛИМАЦИЯ МЕДИА

— Не боюсь тебя, вещь!
Л. Лунц, «Восстание вещей»

Восстание вещей является одним из стержневых культурных мифов начала XX века, который основан на чувстве глубокого кризиса коммуникации между человеком и окружающим миром. Замечание С. Семеновой о том, что сюжет «бунта машин» берет свое начало в ощущении «разрыв<а> между слабостью человека как такового и невиданной мощью техники»[40], в отношении восстания вещей нуждается в двух важных дополнениях. С одной стороны, это зачастую враждебное отношение на рубеже веков к западному, «протезному» пути цивилизации, ведущему за собой кризис перепроизводства и в то же время углубление разрыва между мирами роскоши и нищеты,

торжество мещанства и урбанизма[41]; с другой стороны — ощущение кризиса автоматизированного языка и, соответственно, кризиса искусства, потерявшего свое живое, непосредственное содержание (см. высказывание Гофмансталя выше). Знаменитые тезисы В. Шкловского из статьи «Искусство как прием» — «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы [...]; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*»[42] — в концентрированной форме манифеста подводят итог тому, о чем размышляли и над чем работали в начале XX века художники самых разных направлений.

Не удивительно, что типичные для атмосферы рубежа веков апокалипсические настроения воплотились на русской почве в миф о восстании вещей, олицетворяющий собой роковое значение утерянной человеком органической связи между собой и окружающим миром. Наиболее законченное выражение этот миф нашел в творчестве русских футуристов — как пример тому можно привести поэму В. Хлебникова «Журавль», где вещи соединяются с мертвецами в единый гигантский организм-конструкцию, принимающую форму журавля и поедающую людей, и трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский», в которой «все вещи кинулись, раздирая голос, скидывать лохмотья изношенных имен»[43]. Характерно, что в послереволюционном творчестве Маяковского символом успешного строительства нового мира выступает именно союз человека и вещи: в «Мистерии-буфф» бежавшие от человека в «Трагедии» вещи покорно и, что характерно, добровольно возвращаются назад, приобретя в дороге классовое самосознание[44].

Вещественная тематика, получившая в 1910-е гг. апокалиптическое освещение в мифе о восстании вещей, сохраняет свою роль и после революции, причем наиболее интенсивное развитие она переживает именно к началу 1920-х гг. В 1922 году в Берлине начинает выходить журнал «Вещь», редактировавшийся И Эренбургом и Эль Лисицким, а год спустя в Москве — журнал «ЛЕФ», трибуна советской «новой вещественности»; в Петрограде открывается Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) под началом К. Малевича; к 1923 году окончательно консолидируется фронт «производственников» и в московском ВХУТЕМАСе, в котором после смены ректора проходят активные дискуссии между сторонниками производственного искусства и приверженцами традиционных художественных форм. Сам миф о восстании вещей реанимируется, приобретая при этом порой весьма своеобразную медиальную окраску: так, Корней Чуковский издает в 1923 году книгу с иллюстрациями Ю. Анненкова «Мойдодыр. Кинематограф для детей», в котором футуристический миф о восстании вещей переосмысляется в пародийном ключе[45].

«Кинематограф для детей» Чуковского, так же, как и его книга «Футуристы» (1922), были Лунцу, многолетнему члену Студии поэтического перевода при Доме искусств, руководимой Чуковским, хорошо знакомы. Несмотря на то, что Серапионовы братья сами не были чужды известному «овеществлению» искусства[46], попытка его утилизации Лунца не могла не волновать: тезис автономии искусства был краеугольным камнем его статьи «Почему

мы Серапионовы братья» (1922): «Мы верим, что литературные химеры — особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать»[47]. «Реальным, как сама жизнь», было и «живое кино», в котором Лунц принимал самое деятельное участие. В письме Нине Берберовой от 24 января 1923 года он описывал его как «новый род кинематографа, так сказать публицистического, где <мы со Шварцем> издеваемся над всеми местными литературными знаменитостями», и сожалел, что по состоянию здоровья «кинематографы и прочие игры» ему запрещены[48].

Шанс и повод возобновить игру без вреда для здоровья появился у Лунца при переезде в Германию. По рекомендации Полонской он встретился в Берлине с И. Эренбургом — в недалеком прошлом столпом утилитаризма в Германии, главным редактором журнала «Вещь» а в реальном настоящем — автором книги «Трест Д. Е. История гибели Европы», которую Лунц читал в санатории во время работы над сценарием и о которой в письме к Серапионовым братьям от 20 июня 1923 года высказался достаточно категорично: «Писатель — не очень. Прочел его новый роман “Д. Е.” Плохо»[49]. 8 июля того же года берлинская газета «Руль» писала в рецензии на роман Эренбурга следующее: «Если бы завтра был объявлен мировой конкурс на составление сценария “по Шпенглеру”, то несомненно первая премия достанется Эренбургу. Его новый роман есть не что иное, как Шпенглер, переработанный для понимания посетителей кинематографа всего земного шара от Парижа до Тамбукту. [...] “Трест Д. Е.” — злая пародия на трактовку современности. Это своего рода философско-политическая Вампука, причем в данном случае и философия и политика взяты в весьма вампукическом разрезе»[50].

Как будто отвечая на эту рецензию, Лунц пишет «по Шпенглеру» свой киносценарий, перенеся «публицистический кинематограф» в плоскость литературы. «Восстание вещей» читается в этом контексте как своеобразная пародия-«вампука»: на уровне формы — на штампы кинематографа и кинодраматургии (возможно, отсюда декларативные «ошибки» Лунца-сценариста и преувеличенно восторженная самооценка — «гениальный сценарий с “философией”»), а в плане содержания — на постфутуристическую концепцию приручения восставших вещей. Ведь Шедт поднимает вещи на восстание не столько из-за сочувствия к угнетенному людьми предметному миру, сколько из тоталитарного желания унифицировать хаотичный и не поддающийся формализации мир людей: «Зачем я поднял вещи? Потому что люди ничтожны и беззаконны. А вещи просты и одинаковы... Закон и порядок будут царить отныне... Царство мертвой вещи! Все погибнут — кроме нас!» (С. 62). Сами вещи изображаются Лунцем без всякого сочувствия — так, на зрелище уничтожения людей собираются вещи-зеваки, среди них — киноаппарат, азартно снимающий все происходящее. Показательна также и пародирующая мечты революционного авангарда сцена, в которой Шедт после победы восстания демонстрирует Прebблю «искусство будущего» — своеобразную медиальную революцию, чистое творчество без посредства человека: «Преббль берет одну газету, раскрывает. [...] Все колонны, заглавия, шрифты, “подвалы”, раз-

бивка статей [...] — на месте, но смысла никакого: набор букв. [...] Новая книга. То же, что с газетой. [...] Бессмыслица. Стихи. Одинаковой длины строчки. Рифмы на конце строк! [...] Полотно. Кисти сами кладут на полотно краски — мазня! [...] Собираются в оркестре инструменты. Концерт. Преббль закрывает уши и выбегает» (С. 68—69).

Как это часто бывает (примером тому может служить «Мойдодыр» Чуковского, давно ставший хрестоматийным детским произведением и потерявший свою пародийную составляющую), в результате утери злободневности — как биографической, так и медиальной — возможный «вампукический» разрез сценария Лунца сегодня не читается. Безусловно, и для самого автора текст был шире простой пародии, о чем свидетельствуют попытки Лунца «пристроить» киносценарий (хотя отсылка текста именно Эренбургу и совет того обратиться к Шкловскому, былому кумиру Лунца и автору книги «Литература и кинематограф» (1923), невольно или осознанно продолжали «игру»). Тому факту, что этот текст воспринимается нами как образец «литературной формы, достойной книжной публикации для самостоятельного чтения» (Б. Балаш), способствует наше разработанное в ходе истории XX «медиального» века умение «читать» фильмы и «смотреть» письменный текст как фильм — умение, зачастую закрывающее нам медиальную специфику текста. В те годы, когда создавался киносценарий Лунца, сюжет ожившей вещи еще осознавался как метафора для самого фильма: ведь предубеждение многих против кино было вызвано «тем особым страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм»[51]. В этом смысле фиксация Лунцем именно *в плоскости литературы* ожившего киноаппарата, снимающего гибнущих от «руки» вещей людей, приобретает другое значение: своеобразная сублимация страха кинозрителя, подсознательное нежелание выходить за пределы телесного «живого кино» в технизированный мир того фильма, где литератор теряет свой голос и становится всего лишь «великим немым».

---

[1] *B. Balász*. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1980. S. 229.

[2] *Б. Балаш*. Видимый человек // Киноведческие записки 25 (1994). С. 69, 75.

[3] См. статью Анны Бон в настоящем сборнике.

[4] «Повесть о “Неистовом”» (Б. Бабочкин, 1947); «Повесть о молодоженах» (С. Сиделев, 1959); «Повесть о чекисте» (Б. Дуров, С. Пучинян, 1969); «Повесть о неизвестном актере» (А. Зархи, 1976); «Рассказы о Ленине» (С. Юткевич, 1957); «Рассказ о простой вещи» (Л. Менакер, 1975) и др. Характерно, что для одной из «повестей» — фильма Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет» (1960, приз за лучшую режиссуру в Каннах 1961 года) — сценарий писал кинорежиссер Александр Довженко.

[5] *B. Balász*. Der Film. S. 237.

[6] *H. von Hofmannstahl*. Prosa I. Frankfurt a.M., 1956. S. 228.

[7] *Б. Балаш*. Видимый человек. С. 63.

[8] *A. Döblin*. Das Theater der kleinen Leute // Kino-Debatte. Literatur und Film 1909—1929. München; Tübingen. 1978. S. 37—38.

[9] Возможно, имеются в виду фильмы Р. Бозетти «La course des belles-mères»

(1905) и Ж. Мельеса — «La boulangerie modèle» (1908) и «Le Royaume des Fees» (1903). Характерно, что в своем обличении Чуковский упоминает фильмы, ставшие впоследствии классикой немого кино — как, например, «Царство фей» Мельеса или скетчи Макса Линдера. Требованием новой «Анны Карениной» Чуковский «сглазил»: в 1914 году режиссер В. Гардин «послушно» снимает экранизацию романа Л. Толстого, а два года спустя А. Аркатов создает в полном смысле слова «новую» Анну Каренину — фильм «Дочь Анны Карениной», своеобразный сиквел романа Толстого.

[10] Здесь очевиден отклик на недавнюю статью А. Белого «Синематограф» (Весы. 1907. № 7), где тот в своей апологии кино писал: «Синематограф, сохраняя человеку его индивидуальность, приобщает его к общему действу в гораздо большей мере, чем все теоретические постройки к соборному индивидуализму» (*А. Белый*. Синематограф // А. Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 319).

[11] *К. Чуковский*. Нат Пинкертон и современная литература // К. Чуковский. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. М., 2003. С. 27—28.

[12] *Ю. Цивьян*. К генезису русского стиля в кинематографе // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Band 14. S. 271.

[13] Там же. С. 274.

[14] Один из петербургских кинотеатров, открытый в 1910 году на Невском проспекте, назывался (и называется ныне) «Кристалл-Палас». Показательно, что кинематограф «выбирает» для себя столь амбивалентную (после известной сатиры Достоевского в «Преступлении и наказании» на утопию Чернышевского) среду обитания.

[15] Цит. по: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908—1919. М., 2002. С. 370.

[16] *Л. Кулешов*. Знамя кинематографии // Л. Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1987. С. 81.

[17] *E. A. Dupont*. Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet. Berlin. 1919 (Цит. по: *J. Paech*. Literatur und Film. Suttgart; Weimar. 1997. S. 106).

[18] *Л. Кулешов*. Знамя кинематографии. С. 83.

[19] Там же. С. 81.

[20] *А. Блок*. Письмо к А. Санину от 10 сентября 1918 года // А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. М.; Л., 1960. С. 515. Ответ Санина (режиссера знаменитого «Поликушки») на вопрос Блока в этом письме, чего тот ждет от него, наглядно показывает, какое место в то время (1918 год!) псевдолитературные штампы занимали в самосознании некоторых деятелей кино: «Взять Вам тему историческую. Дать Качалову трагическую роль. Он замечательно играл Цезаря. Дать ему какого-то византийского царя, убийцу. Я не знаю... Кончить на арене цирка, со зверями... Какого-то Гелиогабалла, черт его знает... [...] Напишите какую-то легенду о человеческом счастье в разные эпохи, по числу частей 5, 6 [...]. Начните с рая, ада, где хотите (как в "Каине"), идите через века (поле громадное — цензуры не существует!), дойдите до будущего — Вы — пророк, мистик! Поставьте какие-то символические образы в центре — "человека" (человечество), "женщину" (счастье), тысячу грехов, перипетии трагического шествия человечества к решению великих нравственных проблем...» (Цит. по: *Н. Зоркая*. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 9. М., 1974. С. 144—145).

[21] В середине 1920-х гг. А. Белый работал над киносценарием по своему роману. Об этом проекте, а также о кинематографических аспектах романа см.: *Т. Николеску*. Андрей Белый: «Петербург» — от романа к фильму // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 253—263.

[22] Цит. по: Елизавета Полонская и Лев Лунц / Вступительные заметки и публикация Б. Фрезинского // Вопросы литературы. 1995. № 4. С.316.

[23] Цит. по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка / Сост. Е. Лемминг. СПб., 2003. С. 575, 582, 583. Лидочка — Л. Б. Харитон, «приближенная» круга Серапионовых братьев и адресат многих писем Лунца.

[24] Из письма И. Эренбурга Лунцу от 25 июля 1923 года можно судить о том, что Лунц запрашивал Эренбурга о его кино-контактах: «Насчет кино спросите у Шкловского. В Германии я никого не знаю. Во Франции есть Delluc (автор книги о Чаплине). Если хотите, я могу Вас свести с ним» (Там же. С. 594). О контактах Лунца со Шкловским и Деллюком по этому поводу нам ничего не известно. См. также письмо Лунца к Горькому из санатория от 5 августа 1923 года: «Всё ж написал большой сценарий. Не знаю, удастся ли пристроить: он очень труден технически для съемки» (Там же. С. 597).

[25] *Л. Лунц*. Восстание вещей. Кино-сценарий в 8-ми частях // Новый журнал. № 79. Нью-Йорк. 1965. С. 44—79. Републикации в России: *Л. Лунц*. Обезьяны идут (рассказы, фельетоны, пьесы, сценарии, статьи, письма) / Сост. О. Дмитриев. СПб., 2000. С. 203—224; *Л. Лунц*. Обезьяны идут. Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка / Сост. Е. Лемминг. СПб., 2003. С. 268—308. Е. Лемминг указывает, что в подготовленной им публикации «были сделаны достаточно значительные пунктуационные изменения, например, выведены в отдельное поле и выделены шрифтом надписи и титры, характерные для немого кино» (Указ. соч. С. 448). В силу специфики текста принятое публикатором в данном случае решение представляется нам неудачным, о причинах чего ниже в тексте.

[26] Здесь и ниже цитаты даются прямо в тексте по первопубликации с указанием страниц.

[27] Очевидная аллюзия на сборник В. Маяковского «Простое как мычание» (1916).

[28] Смерть Катрионы от любви — своеобразная инверсия распространенного сюжета оживления любовью «искусственной женщины» в «антиутопическом тексте» 1920-х гг. (см. «R.U.R.» К. Чапека и «Бунт машин» А. Н. Толстого).

[29] Как известно, «вставная» структура фильма, в корне меняющая смысл основного сюжета, появилась на поздней стадии реализации фильма против воли сценаристов Г. Яновица и К. Майера. О значении «рамы» в композиции этого фильма см. наиболее известную концепцию в кн.: *З. Кракауэр*. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 72—73.

[30] См. следы впечатлений от этого фильма в цикле М. Кузмина «Новый Гуль». См. также письмо Л. Б. Харитон Лунцу от 8 августа 1923 года: «Смотрели “Мабузе”. “Калигари” лучше» (Цит по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 599).

[31] Свидетельства о знакомстве Лунца с ФЭКСами нам неизвестны, однако можно предположить, что активная деятельность «эксцентриков» в Петрограде 1922—1923 гг., критически отраженная в периодике того времени (диспут «Искусство на электрическом стуле», скандальные постановки «Женитьбы» и «Американского представления», а также выпуск сборника «Эксцентризм» со знаменитым манифестом Г. Козинцева «АБ! Парад эксцентрика») не прошла мимо внимания драматурга и киномана Лунца. Об этом свидетельствуют и лёгкие «уколы» в тексте «Восстания вещей»: «К сожалению, Шедт за последние годы забросил науку и ведет в высшей степени эксцентрический образ жизни» (статья о Шедте в энциклопедическом словаре; С. 47); «Забавнейшая достопримечательность города. Чудо эксцентрики» (экскурсовод о доме

Шедта; С. 48). Возможно, что реплика Шедта в письме к Пребблю — «Ко мне можно запросто (но в брюках!)» (С. 47) — отсылает к «штанам эксцентрика, глубоким, как бухта» из манифеста Ф. Т. Маринетти «Мюзик-холл», соответствующей цитатой из которого открывалась статья Козинцева «АБ! Парад эксцентрика» (Цит. по: От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева. СПб., 2002. С. 57). Характерно, что в первом киносценарии Козинцева и Трауберга «Женщина Эдисона» (осень 1923 года) значимым эпизодом сюжета является восстание вещей. Об истории текста этого киносценария см.: «Женщина Эдисона». Первый сценарий фэксов / Публикация, вступительная статья и примечания Н. Нусиновой // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 83—96.

[32] *В. Пудовкин*. Киносценарий (Теория сценария) // В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. М., 1974. С. 66.

[33] В первоиздании Г. Керна и републикации О. Дмитриева прямая речь оформлена как диалог в рамках литературного произведения без выделения реплик в отдельное поле «титров». Не имея возможности ознакомиться с рукописью (текстологически грамотное издание которой — дело будущего), мы отдаем предпочтение такому оформлению текста как соответствующему, на наш взгляд, его медиальной «литературной» специфике.

[34] См. письмо А. М. Горькому из Петрограда от 26 февраля 1923 года: «Другое мое увлечение: “кинематограф”. Сюда завезли массу заграничных фильм, и я утопаю в блаженстве. Вот где — динамическое искусство!» (Цит по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 563).

[35] Цит. по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 529. По воспоминаниям Е. Полонской 1960-х гг., «сеансы» проходили еженедельно, по пятницам или субботам (см.: Елизавета Полонская и Лев Лунц. С. 315). Кроме воспоминаний о «живом кино» Е. Полонской, М. Слонимского, К. Федина, Е. Шварца и др., см. также подробное беллетризированное описание одного из «сеансов» в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» (Л., 1988. С. 92—93).

[36] *В. Брюсов*. Восстание машин // В. Брюсов. Огненный ангел. Роман. Повести. Рассказы. СПб., 1993. С. 92.

[37] *Л. Лунц*. На Запад! // Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 343.

[38] Там же. С. 350.

[39] Схожий прием мы встречаем в киносценарии Курта Пинтуса «Сумасшедший локомотив или приключения во время свадебного путешествия» (1913): «Фантазии читателя и кинорежиссера предоставляется самой придумать забавные или трогательные сцены робинзонады, которая весьма комично сталкивает людей культуры, их привычки и культурные вещи с бедственным положением на лоне примитивной природы» (*K. Pinthus*. Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt // Das Kinobuch. Zürich, 1963. S. 84). Подобно Лунцу, автор, описывающий фантастический сюжет «поезда-беглеца», словно отказывается от прерогативы «бумажной» визуализации конфликта «человек-вещь-природа», предоставляя эту честь медиальному пространству фильма..

[40] *С. Семенова*. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 26.

[41] Показательным в этом отношении является позиция Николая Федорова по отношению к Всемирной Парижской выставке 1889 года, высказанная им в статье с длинным, но важным в нашем контексте заглавием: «Выставка 1889 года, или на-

глядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? К проекту юбилейной столетней выставки» (*Н. Федоров*. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1995. С. 442—463).

[42] *В. Шкловский*. Искусство как прием // В. Шкловский. Гамбургский счет. М., 1990. С. 63.

[43] *В. Маяковский*. Владимир Маяковский. Трагедия // В. Маяковский. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1955. С. 163.

[44] Отношение Лунца к «Мистерии-буфф» было скептическим: в статье «Театр Ремизова» он, анализируя плачевное состояние драматургии в начале 1920 года, писал: «О каких-либо открытиях в области драматургической формы не приходится и говорить. «Мистерия-буфф» осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением» (*Л. Лунц*. Театр Ремизова // Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 319). Отголоски этого слышны в киносценарии Лунца: так, дом Шедта называется «Ковчег» (отмечено Е. Леммингом в комментариях к сценарию).

[45] См.: *Б. Гаспаров*. Мой до дыр // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 304—319.

[46] См. воспоминания К. Федина о кружке серапионов: «Здесь говорилось о произведениях как о “вещах”. Вещи “делались”. [...] Для делания вещей существовали “приемы”» (Цит. по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 538). Такой «вещизм» серапионов, сконцентрированный на «технической стороне» художественного процесса, берет свое начало в поэтике ОПОЯЗа, члены которого — в первую очередь Б. Эйхенбаум и В. Шкловский — принимали самое активное участие в деятельности Дома искусств и вели в литературной студии при ДИСКе семинары. Лунц активно посещал семинары обоих и в 1922 году, еще не закончив университет, был принят в Государственный институт истории искусств научным сотрудником по разряду «История словесного искусства». В «Чукоккале» сохранилась шутливая запись Лунца 1919 года, маркирующая его «шатания» между скепсисом здравого смысла Чуковского и революционным формализмом Шкловского:

«Жил да был крокодил
Он по студии ходил
По-чуковски говорил
Шкловитистов учил
И меня в том числе очукокливал.

Иуда-шкловитянин Лева Лунц» (Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999. С. 207).

[47] *Л. Лунц*. Почему мы Серапионовы братья // Л. Лунц. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 333.

[48] Цит. по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 560.

[49] Цит. по: *Л. Лунц*. Обезьяны идут. СПб., 2003. С. 570.

[50] Цит. по: Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества. 1891—1923. СПб., 1993. С. 326. Напомним, что «Вампука» была оперой, поставленной в петербургском театре «Кривое зеркало» в 1909 году и пародирующей условности и штампы оперных постановок. Слово «вампука» стало нарицательным обозначением пародийной саморефлексии жанра.

[51] *А. Крайний* <*З. Гиппиус*>. Синема (1926). Цит. по: *Ю. Цивьян*. К генезису русского стиля в кинематографе. С. 267.

БАРБАРА ВУРМ

FIGURATIO — DEFIGURATIO, ИЛИ КАК СДЕЛАН ЧЕЛОВЕК-БУКВА

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРНОЙ РАБОТЫ Ю. ТЫНЯНОВА В СВЕТЕ МЕДИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ

> Пусть направляющая критика забудет привычку видеть в верблюде специальное животное, созданное природою для того, чтобы возить киргизов, а в художнике видеть мастера, которому дана свыше сила «одухотворять» и перевоплощать безо́бразное в образное.
>
> *К. Малевич*[1]

FIGURATIO. ФИГУРА КАК ГЕРОЙ

Герой настоящей статьи — прием фигуры (лат. figura), его становление (лат. figuratio), его исчезновение (лат. defiguratio). Семантическое поле термина «фигура» производит бесконечную цепь объектов знания, существование которых обусловливается дискурсами, формирующими это семантическое поле. В антропологическом плане фигура соответствует «форме человека»; в речевом — «незнакомому человеку» или «известному человеку»; в философско-политическом — «персоне»; в драматургическом — «телу», «телесности» или «созданному актером образу»; в танцевальном — «определенному чередованию и соотнесенности движений»; в изобразительном — «пластичности», «плотности»; в геометрическом — «совокупности определенно расположенных точек, линий, поверхностей и тел»; в музыкальном — «мелодическому или ритмическому элементу, усложняющему, украшающему основу музыкального произведения»; в литературном — «герою», в риторическом — «тропу», в стилистическом — «отступающему от определенной нормы выражению» и т. д. В словаре Даля фигура определяется как «наружный очерк предмета, внешнее очертанье, вид, образ, стать»[2], а этимологическое происхождение указывает на связь фигуры с фикцией — как известно, лат. *fingere* означает «образовывать, давать форму»[3].

Термин «фигура» употребляется («фигурирует») в значениях формы, внешнего очертания, сложения тела, а также положения и позиции. Именно тонкая сеть семантических отношений, присутствие термина в разных областях научного и художественного мышлений и, что самое главное, его интригующая роль в современной медиальной теории и практике[4] призывают к подробному рассмотрению «фигуры» в рамках тематики «Советская власть и медиа», предлагаемой настоящим сборником. Одна из главных черт (соц-)реалистической эстетики в литературе, в искусстве или в кино, — «фигуративность» или

«изобразительность»: тезис о фигуративности искусства 30-х годов XX века уже давно стал общим местом. Он часто либо утверждается, как в случае Бориса Гройса («стремление тоталитарного искусства к фигуративности, к образу человека, к мимесису внешней действительности»[5]), либо отрицается — например, Екатерина Деготь, констатируя отсутствие тщательного исследования перехода от «ленинского искусства в сталинское» в эстетическом и институциональном планах, требует пересмотра «версии о принужденном обращении художника к фигуративному изображению», поскольку «эта версия основана на обобщении различия абстрактного и фигуративного искусства (что является переносом определенного противопоставления эры холодной войны в эпоху русского авангарда, художники которой никогда не мыслили в понятиях такого противопоставления)»[6].

Чтобы разрешить противоречие, обозначенное в этих цитатах, кажется уместным подробнее обратиться к понятию фигуративности. В обоих упомянутых примерах фигуративность понимается как изобразительность, предметность или образность. Гройс наделяет этот термин типичными качествами (соц-)реализма («образ человека», «мимесис внешней действительности»), подход Деготь к «dream factory» коммунизма несколько осторожнее. Хотя вряд ли очевидно, почему именно русский авангард не думал об абстрактном и фигуративном в искусстве, ее высказывание интересно тем, что понятие фигуративности, особенно в контексте тоталитарного искусства, обнажается как эффект некоего *политического* мышления (в конкретной исторической ситуации). Дискурсивное употребление искусствоведческого термина, таким образом, «нагружает» фигуративность и переоценивает ее — из противоположности абстрактному она превращается в синоним терминов образности или изобразительности, политические и идеологические коннотации которых сводят разнообразные эстетические концепции художественного «изображения» к одному обобщенному представлению о миметическом реализме. И образ, и человек в 1920-е и 30-е гг. в первую очередь должны были быть «живыми» — что бы ни подразумевалось под «живостью»[7]. По отношению к «образу человека» униформирующий идеологический поток художественных дискуссий вел к весьма странному семантическому наслоению самых противоположных представлений об образе. Ссылаясь в основном на концепцию эстетического реализма, выработанную в 1860-е гг. в области литературы, соцреалистический литературоведческий и художественный канон под лозунгами «жизни» и «действительности» погребал и фундаментальные противоречия «идеальной (прекрасной) — реальной жизни», и множество альтернативных изложений образности и фигуративности изображенного предмета или начертанной «фигуры», которые производились в 1920-е.

Об одном из таких альтернативных набросков, а именно о концептуализации фигуративности в письменной практике Ю. Тынянова, здесь и пойдет речь. Особое внимание в этой связи нужно уделить определенной двойственности наследия писателя — сочетанию научных исследований в области литературы и кино и литературной практики. Именно применительно к искусству кино, т. е. на «чужой» медиальной территории, эта практика развивает критерии для «дифференциации деятельностей», о которой Тынянов пи-

сал в полемической статье «Иллюстрации» (1923), направленной против синтетического метода в искусстве[8]. В отличие от определенных терминов-концепций, таких, например, как «литературная эволюция» или «литературная личность», проблема фигуративности остается более или менее имплицитной, как, впрочем, и вся медиальная теория Тынянова.

Контекстом для этой концептуализации фигуративности является инфляция, т. е. распространение термина «образ» из области визуальности на все виды искусства. Полемизируя с теоретической «доминантой» современной поэтики того времени — с теорией образа А. А. Потебни, Тынянов (как формалист-спецификатор)[9] указывает на отсутствие медиальной специфичности термина: «Если образом в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава "Евгения Онегина", — то возникает вопрос: в чем же специфичность поэтического образа? Для Потебни этого вопроса не существовало. [...] Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — в идее, лежащей за пределами образа [...]. В сущности, этим втихомолку отметается динамизм поэзии»[10].

Несмотря на то, что в 1910-е и 20-е гг. термин «образ» в литературоведении еще не приобрел того твердого, лишенного всякой медиальной специфичности значения, которое ему приписывалось в рамках «теории отражения» в 30-е (когда функция образа была перенесена с отражения идеи на отражение предмета реальности), критика Тынянова касается двух фундаментальных коннотаций образа, игравших важнейшую роль и в теории социалистического реализма: его принципиальной статичности и его «зрительного», «визуального» качества. Так, в статье «Иллюстрации» зрительный образ представляет резкую оппозицию слову: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи. Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи. Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, — эта сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер), она — в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым»[11].

Как показывает на примере Тынянова Владимир Паперный, «непереводимость» одного вида искусства в другой — общее место Культуры 1[12]. Более того, упоминание Тыняновым Т. Мейера указывает на широко распространенную тогда в российской/советской эстетике рецепцию работы «Das Stilgesetz der Poesie» (1901) («Закон стиля в поэзии»), в которой, как констатирует представитель формально-философской школы М. П. Столяров, выражается «разрушительная критика» теории чувственной наглядности поэтического образа[13]. Здесь важно отметить, что, в отличие от российского искусствознания 1910—20-х гг., где, согласно М. Чудаковой, «понимание различий между словесным и зрительным представлением было достаточно распространенным»[14], в немецкой эстетике работа Мейера, полемизируя с доминирующей тогда эстетической позицией Фридриха Фишера и всей традицией гегельянской эстетики наглядности, была забыта вплоть до Адорно[15].

Такие высказывания Мейера, как «смерть наглядности — это воскресение языка», очевидно близки знаменитым манифестам формалистов. Для Тынянова полемика с инфляционным употреблением понятия образа становится исходным пунктом для развития собственной концепции анти-миметической фигуративности. Исследователь выходит за пределы (формалистской) поэтики, возвращаясь — на первый взгляд — в область риторики: «Каждый образ в языке изнашивается, застывает. Когда он "жив", действен, — это значит, что слово как-то отодвинуто, что есть в слове какая-то *неувязка* <курсив мой. — *Б. В.*>, динамизующая значение. Эта невязка может происходить от того, что в слове столкнулись два значения, два лексических единства, два основных признака — и эти два лексических единства теснят друг друга (метафора). [...] Во всяком случае, невязка обязательна для действенного живого образа»[16].

Однако обращение Тынянова к ленинской «разубеждающей речи», к «борьбе с застывшими образами» нужно понимать скорее не как возвращение на территорию наглядности образа, а, согласно Д. Куюнджичу, как «столкновение тыняновского модернизма и логоцентристской, идеалистической лингвистической традиции»[17]. Переформулировка формальной теории «остранения» и литературной эволюции в области риторики ведет Тынянова в сферу некой неориторической фигуральности, где с особой яркостью проявляется медиальное начало, т. е. медиальная условность Воображаемого политической власти, его становления, его «coming into being».

В дальнейшем развитии концепции «динамизации», «невязки»[18] Тынянов всё еще борется с неспецифическим употреблением образа, но уже полемизирует не только с теорией наглядности слова, но и с образом как отражением идеи и предмета, а также с «видимым миром» как таковым[19]. Оставшись в рамках авангардной риторики «медиального фундаментализма»[20], Тынянов, в годы «сценарного кризиса» и «голода» ставший выдающимся литературным деятелем в области кинодраматургии[21], столкнулся с тенденцией «программного отказа от литературной основы повествовательного кино»[22] и сам, согласно правилам автономии видов искусств, поддержал ее. Понятно, что не выходя из рамок вида искусства, осуществить «чистые» в медиальном плане формы удается легко, а когда речь идет о столкновении двух видов искусств (литературы и кино), это гораздо труднее. Но, как и в борьбе за чистое слово и за чистый образ («Иллюстрации»), так и в приходе «литературы в кино» Тынянов старается защищать права каждого отдельного вида искусства: «Неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть. [...] Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино — то же, что живопись передвижников; оно литературно. [...] Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане»[23].

Основной поворот, по которому развивается теоретико-практическая программа Тынянова в поисках аналогии литературного стиля, заключается в том, что при реализации радикального дифференцирования медиальных условий всех видов искусств Тынянов неизбежно сталкивается с величайшим

значением *графической* формы литературы и поэтики, т. е. с конкретной техникой записи. В статье «Иллюстрации» рассматриваются два случая «легального» сопоставления рисунка с текстом: первый случай — подчинение рисунка принципу графики, аналогичному принципу поэтического творчества, второй — применение графики в качестве элемента выражения в словесном искусстве. Согласно Тынянову, не слово, а выражение, охватывая все *эквиваленты* слова (т. е. и пробел, и графическое изображение), является основополагающим единством в поэзии. В качестве примера он приводит волнистую линию в «Тристраме Шенди» Лоренса Стерна, поскольку в окружении «словесных масс» рисунок сам выступает с определенной вербальной функцией.

Значение появления слова в графической форме, рассматриваемое в «Иллюстрациях», подчеркивается и в монографии «Проблема стихотворного языка» (1924), где развитая Тыняновым теория «эквивалента» (многоточие, пробелы, «паузники») сопоставляется с акустическим подходом к стихосложению. Только «энергетико-моторный» подход к ритмике может, согласно Тынянову, объяснить «большое значение графики» стиха[24]. Здесь в качестве примера революционного эксперимента в области графики Тынянов приводит книжное искусство русских футуристов и графические опыты Малларме — что особенно интересно, поскольку современная медиальная феноменология приписывает именно Малларме выдающуюся роль в пересмотре аналитических критериев письменного текста и визуального образа[25]. Как пишет Тынянов, разрушение, деформация обыкновенного графического оформления текста приводит к новым «звуковым и моторным» образам, которые выступают как *новый тип* посредника между графемой и значением[26]. Таким образом, пересмотр Тыняновым обычного семиосиса в рамках его собственной теории «семасиологизации», как и представление о том, что «теснота стихотворного языка» производит «колеблющиеся признаки значения» и создает «видимость значения» и «кажущееся значение», можно считать значительным шагом в развитии медиального подхода к искусству[27]. Похожая трактовка встречается и у М. Ямпольского: «Доминантой у Тынянова оказываются не смысловые элементы, а именно пресловутые «признаки», именно эти носители чистой видимости оказываются функционально значимыми в эволюции»[28]. Само понятие «мнимости», которое неоднократно употребляется Тыняновым, по сути является термином видимости.

Итак, в поисках аналогии литературных приемов Тынянов, чтобы избежать «литературизации» кино, прибегает к его «литерализации», т. е. делает ставку на фактуру техники записи, будь то запись письма или запись рисунка. *Tertium comparationis* уже является не повествованием, содержанием или идеей, но плоскостью, на которой расположены графические признаки. Этот переход с линейного режима на топографический и с вербального — на графический можно считать особенностью тыняновской концепции. Говорить о логоцентризме как об общей черте формализма здесь уже не приходится: мы имеем дело скорее с *logovisio*.

Упомянутое выше теоретическое понимание различий между словесным и зрительным представлениями в *письменной* практике Тынянова ведет к

выработке специфической концепции словесной конкретности, именно — *логовизуальной*, которая «нагляднее» всего показывается при столкновении с другими видами искусства, т. е. там, где слово приобретает статус видимого (в немом кино), а образность (героя) лишается ее главного упора — зрительности. В этом и заключается суть общетеоретического значения тыняновской сценарной работы.

Сценарии Тынянова подчеркивают наглядность буквы, вычеркивая видимость человека; в них герой субституируется приемом, человек заменяется техникой записи, которая, как стало очевидно в (немецкоязычной) медиальной теории с появлением основополагающих работ Фридриха Киттлера[29], определяется медиа, вернее, медиальным дифференцированием, материальными средствами разных видов искусств. Именно здесь с особой ясностью проявляется в тыняновских сценариях «медиальная авторефлексия», «медиальная чувствительность» и «рефлексивная интермедиальность» альтернативных концепций фигуративности литературного и художественного авангарда 1920—30-х гг.[30]

DEFIGURATIO. ГЕРОЙ БЕЗ ФИГУРЫ

Арестант секретен. Фигуры не имеет.
Ю. Тынянов[31]

В творчестве Тынянова проблема фигуративности совпадает с одним из самых волнующих вопросов литературы 1920-х гг. — вопросом литературного героя, поиск которого в 1930-е гг. сменился стремлением к образу нового человека, нового героя. Образ нового, живого или же социалистического человека в конце 1920-х гг. становится важнейшим и кульминационным элементом в образовании единой эстетической теории (и практики) социалистического реализма — одним из архетипов которого и стал сам «герой» в своем действительно героическом обличии[32]. Однако в раннем формализме с особой наглядностью выработалась теорема «литературного героя как прием» — от представления «приема как героя» (Якобсон) до «бесхарактерного» героя в качестве «соединительной нити» сюжета (Шкловский) или же «динамического героя» (Тынянов)[33]. Динамичность героя, его нестабильность, его подвижность, его «деформируемость» — это резкое противопоставление «позитивному герою» соцреализма, который или вообще не меняется, или, как его описывает К. Кларк, меняется исключительно к лучшему: «Тот факт, что структура соцреалистического романа отражает движение целого в развитии индивидуального характера — «позитивного героя», делает этот жанр структурно аналогичным средневековой агиографии. Одна общая проблема для изучения позитивного героя состоит в том, что он или она сохраняют в романе относительно статичную индивидуальность. Тем не менее позитивный герой должен рассматриваться более динамично — не как тип характера, а как характерный прогресс»[34].

Такая концепция (динамичность как прогрессивность) имеет мало общего с определением динамичности героя как минимального, индексально-

го знака единства, разработанным Тыняновым в «Проблеме стихотворного языка»: «Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно — в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на эквиваленты единства. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»[35].

Еще в набросках к статье «О композиции "Евгения Онегина"» (1921/1922) Тынянов сопоставляет литературного героя такого типа с «героями-живыми людьми» наивного реализма: «На вопросе о "герое" яснее всего сказывается деформирующая сила художественного произведения — и необычайная податливость деформируемого материала. В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (вплоть до противоречий) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему. Здесь с необычайной силою сказывается закон мотивировки литературных явлений жизненными навыками; наивно-реалистическое отношение к героям литературных произведений как к живым людям далеко не изжито даже в литературной критике»[36].

Герои Тынянова — не воплощение жизни, а воплощение его собственных, абстрактных теоретических положений. Полемика с реалистическим представлением о герое ярко выражена также и в статье «Сокращение штатов» (1924): «С русским героем случилось необычайное происшествие: он разодрал бумагу романа, вылез, отряхнулся и стал разгуливать "сам по себе". [...] Раз автор избрал героя, то, будь герой только именем, всё равно — нагрузка интереса и любви на его стороне. [...] И всё-таки — и характеристика есть — не "черты характера" и не "занятия", — а какой-то тонкий "словесный характер" получится обязательно в итоге такого героя»[37].

Оценка форм и функций героя у Тынянова — его «(при)знака», его «имени», его «индекса», его «начертания», его «фигуры» — так же важна для понимания фундаментальных различий между Культурой 1 и Культурой 2, как и якобсоновское определение самого художественного реализма как полностью относительного термина[38]. И в том, и другом случае правдоподобие является главным критерием в описании отношения означающего к означаемому. Однако правдоподобие можно считать самым двойственным, двуплановым понятием всего репертуара реалистического, миметического дискурса. По отношению к изображению, к «нарисованию» или к начертанию действующего (исторического) лица изложение правдоподобности в самом прямом смысле относится к вопросам антропо-идеологии и антропо-техники.

Как в сценариях[39] — «Шинели», поставленной ФЭКСами (Г. Козинцевым и Л. Траубергом) в 1926 году, и «Поручике Киже», снятом Александром Файнциммером в 1934 году) — так и в романе о Грибоедове «Смерть Вазир-Мухтара» (1927/28) и в исторических рассказах «Восковая персона» (1931) и «Малолетный Витушишников» (1933) указывается не только на медиальное начало литературных героев и восковых фигур, но и на полемику с художественными лозунгами соцреализма и самим «образом нового человека», ставшим главным объектом для моделирования соцреалистической (художественной и реальной) антропотехники[40]. Именно поэтому, как мне кажется, «медиально-» или «материально-антропологическая» концепция Тынянова является главным контекстом всей его письменной практики[41].

Но, что важнее, она одновременно становится упором скрытой борьбы Культуры 1 с Культурой 2, во временных рамках которой осуществляется этот поздneформалистский, теоретико-практический проект альтернативной фигурации. Фигурация понимается здесь скорее как общий художественный прием, реализующийся в зависимости от материальных (т. е. медиальных) техник записи того или иного вида искусств. На требование создания нового человека, героя Культуры 2, Тынянов отвечает созданием «нулевых» знаков, абстрактных эквивалентов[42] и виртуальных не-людей, персон, принадлежащих Культуре 1: бумажного героя, фигуры из воска, человека из букв. Это и есть тыняновское *inventio* — риторический, мощно действующий в современном дискурсе прием, использованный самим Тыняновым и в «Подпоручике Киже», и в «Восковой персоне»: «Очень обрадовал его заголовок сегодняшней (28/IV) газетной статьи: “Восковая персона”. — Черт возьми! Мой “Киже” вошел в пословицу, а теперь — “Восковая персона”»[43]. Герои Тынянова — творения своего рода *twilight zone*, определенного «колебания» между существованием и небытием, между жизнью и смертью[44]. Становясь таким образом фигурами реальности и виртуальности, смысла и бессмысленности, фигуры-герои приближаются по существу к двуплановой, парадоксальной природе самого письма.

«Литерализация» кино — главный прием, главная медиальная стратегия сценариев Тынянова. Антропологический мир переведен в мир букв, где царствуют переписчики и пишущие тела, аппаратчики письма и чиновник, «низведенный до степени пишущего автомата, почти потерявший человеческий облик», самое страшное преступление которого, согласно комментариям самого Тынянова, «преступление против буквы — подчистка»[45]. Отпечаток Тынянова-сценариста в мире кино реализуется «автометаописанием», как пишет Ю. Цивьян по поводу «Шинели»: «Переписчик и сценарист, осуществляющий экранизацию, — фигуры слишком похожие, чтобы в сценарий о переписчике не вкрались элементы автометаописания. Не приходится удивляться, что автометаописательная семантика тяготеет к строго определенным узлам сюжета: во-первых, к надписям и палеограммам, во-вторых — к тем реалиям писарского обихода, которые по своей природе соприкасаются с областью интертекстуальности. Описка, подчистка, палимпсест вывесок, когда “за одними фамилиями чудятся другие”, а также ближайший аналог палимпсеста в языке кино — фигура наплыва — всё это случаи столкновения,

взаимопроникновения текстов и смысловых пластов. Но именно такого рода столкновение текстов было для Тынянова и основным конструктивным принципом экранизации»[46].

Это изложение необходимо перевести в новый контекст (по сравнению с интертекстуальным), а именно в контекст интермедиальности. Важно заметить, что даже такой «бедный» жанр искусств, как немое кино, по очевидным причинам является не моно-, а мультимедиальным средством[47], поскольку в сферу образа вписываются титры и надписи. В рамках семиотики, особенно у Лотмана, феномен интермедиальности кино толкуется как «синтез *двух* повествовательных тенденций — изобразительной (“движущаяся живопись”) и словесной»[48]. Противоречие знаковой теории в том, что, с одной стороны, не обращается особого внимания на различие медиальных форм, в которых выступает текст, а с другой стороны, Лотманом отмечается «взаимопроникновение в кино двух принципиально отличных семиотических систем», которое постепенно ведет в сторону медиального толкования кино: «Слова начинают вести себя как изображения. Так, в титрах немого кино значимым стилевым признаком становится шрифт. Увеличение размера букв воспринимается как иконический знак увеличения силы голоса. [...] Современная культура словесна и включает многие вещи, предметы, как бы сделанные из слов: книги, газеты, журналы. Изображение этих предметов — иконический знак, и слово входит в него *в изобразительной функции*»[49].

Однако синтетическая концепция Лотмана остается в рамках семиотической терминологии («изобразительная» и «словесная» повествовательная тенденция). В отличие от нее, концепция фигуративности Тынянова, как мне кажется, размещается именно на грани между письмом и образом, т. е. «словесность», поскольку она частично переводится на графичность[50], с самого начала включает в себя момент видимости, в то время, как изображение и образ становятся объектами читаемости, т. е. фигурального чтения. Таким образом, футуристическая «буква как таковая», которой в *литературе* середины 1920-х гг. уже не нашлось места, в *кино* могла приобрести вполне заметную позицию[51]. Меняется и отношение сценария к фильму: если обычно сценарий при захвате видимого пространства как письмо исчезает в своем медиальном положении, то в случае Тынянова-сценариста он вместе с новой медиальной «аурой» сохраняется и в фильмах.

Более того, работы Тынянова, в отличие от исследований других формалистов, идут вразрез с «фонологизмом ОПОЯЗа», который благодаря «Грамматологии» Ж. Деррида стал общим местом литературоведения[52]. Поэтические взгляды Тынянова, особенно тезисы и термины, разработанные в рамках толкования поэтики Гоголя, не вписываются, как уже говорилось выше, в установленную Ю. Мурашовым медиальную феноменологию 1920-х и 1930-х гг. (авангард — феномен устности, соцреализм — феномен письменности)[53]. Если в случае теории сказа Б. Эйхенбаума справедливо говорить о парадоксальном сочетании методологии с уклоном на устность (*Ohrenphilologie*, слуховая филология) и текста с уклоном на письменность (гоголевский мир писарей и переписчиков)[54], то сказ у Тынянова, наоборот, переводится ключевым термином, который представляет из себя понятие зри-

тельности. Если у Эйхенбаума встречается резкое отрицание представления литературы как письма, которое заключается знаменитым высказыванием «Написанное — это своего рода музей»[55], то Тынянов своей концепцией отвечает не только на эйхенбаумовскую установку на устность, но и на критику Виноградова, предлагавшего обсуждать проблему сказа лишь на фоне синкретической филологии[56].

Переход Тынянова от «устного» сказа к «письменному» осуществляется некоей деформирующей анаграммой сказа — понятием «маска»[57]. В то время, когда развивается формальная теория сказа, Тынянов в статье о пародии разрабатывает его собственную типологию и называет феномен другим названием — маской. Именно мнимая зрительность вещей в текстах Гоголя («Гоголь необычайно видел вещи; [...] в живописании вещей <он> улавливает комизм вещи»[58]) привлекла Тынянова к употреблению альтернативного сказу термина, который передает также и тонкое понимание того, что за мнимой пластичностью гоголевских героев, за их скульптурностью скрывается страшная пустота («пустое место»), страшное ничто — ноль[59]. Понятие маски понимается Тыняновым и в реальном смысле (маскировка, одежда), и в метафорическом (словесные или вещевые маски); маска — генератор жестов и образов речи. Этим термин маски, с одной стороны, оказывается шире употребленного другими формалистами понятия сказа; с другой стороны, он предъявляет установку на конкретную технику записи, рассматривая сказ в рамках медиальной условности литературы[60].

Маска — понятие, колеблющееся между фигуративностью и фигуральностью. С установкой на сказ — это, скорее, понятие риторико-поэтическое; с установкой на внешность — зрительное. Маска по функции похожа на карикатуру[61] — она связывает пародийное устройство литературной эволюции со смысловым полем визуальности и видимости. Индексальный знак, на котором основывается прием маски[62], является главной чертой минимализма тыняновской концепции видимости лица, будь то лицо героя или автора, его персоны, его «литературной личности». Действующее лицо — результат манипуляции пишущего. В статье «Достоевский и Гоголь», где прием маски называется «основным приемом Гоголя в живописании людей», Тынянов явно указывает на способность этого приема к перекодированию фигуративности с устного, миметического плана на риторико-зрительный; появление особой, «гоголевской» наружности фигур — это и есть результат такого рода живо-писания, такого рода сдвига. В маске не только совпадают индексальный и иконический знаки, сам (при)знак метонимического эквивалента (прием маски) можно считать главным оппонентом соцреалистического приема отражения, так как не изображение, а отпечаток и «начертание» лицевых черт являются собственным медиальным инструментом мимесиса.

Видимость письма при одновременной невидимости героя — исходный пункт переоценки фигуративности и в тыняновских сценариях. Фигура меняет объекты: от антропологического объекта (героя) она переходит к медиальному объекту (письму). Герой лишается тела, он превращается в иероглиф, т. е. в двойное, колеблющееся между письмом и образом существо: «То же самое [...] происходит и с лишенным тела героем “Киже”. Киже возника-

ет как иероглиф, загадочная параграмма, подыскивающая значение, как звуковой комплекс <скорее: графический комплекс. — *Б. В.*>, стремящийся обрести телесность. [...] "нулевой" персонаж Тынянова обретает "облик"»[63].

Становление героя, т. е. «фигурацию» Киже, можно понимать в том числе и как «сцепку и репродукцию означающих без связи с означаемым»[64]. Подробным описанием в сценарии рождения медиальной и виртуальной персоны Киже вся власть над существованием человека приписывается письму, начертаниям и вычеркиваниям на страницах дела — жизнью и смертью людей распоряжается бюрократия. Ведь сюжет рассказа/киносценария «По(дпо)ручик Киже» заключается в том, что ее герой, Киже, — чистое творение писаря, вернее, последствие его описки, вызванной травматизирующими структурами строгого бюрократического режима: «В первом списке сделал он две ошибки: поручика Синюхаева написал умершим, так как Синюхаев шел сразу же после умершего майора Соколова, и допустил нелепое написание: вместо "Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются" написал: "Подпоручик Киже, Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются". Когда он писал слово "Подпоручики", вошел офицер, и он вытянулся перед ним, остановясь на к, а потом, сев снова за приказ, напутал и написал: "Подпоручик Киже"»[65].

Эта описка[66] — и вместе с ней, естественно, и существование самого «героя» — подчеркивается самим царем, вернее, внесенным им исправлением и его подписью: он же (Павел I) ставит твердый знак («нулевой знак») после имени, делающегося таким образом раз и навсегда указателем той *persona ficta* или же того *fictio personae*, которое «воплощает», «оживляет» Киже[67]. Если сюжет рассказа — «рождение героя из духа письма», то сам герой — не больше риторического приема («фигура», «троп»)[68], вернее, обнажения приема персонификации: «В своем рассказе "Подпоручик Киже" Тынянов дословно развертывает "персонификацию реализации как прием", поскольку Киже, с одной стороны, обязан своим призрачным существованием сдвигу границ слов [...], и, с другой стороны, персонифицирует те эквиваленты, которые заданы в методологической области формалистской теории остранения (конкретно — теории реализации)»[69].

Согласно Б. Менке, персонификация в качестве аллегории «индицирует себя как обнаженную (голую, *нем.* bloß) манекенщицу значения»[70]; сама «персона» лишь пустое место, регулирующее процесс и плоскость чтения. Именно в рамках такого деконструктивистского чтения, основанного на риторико-литературной теории П. де Мана (особенно на его статье «Автобиография как *defacement*»), сценарий Тынянова, в котором «пустое место» играет главную роль, можно считать *обратным переводом* аллегории на риторический прием *prosopopoia*, где пересекаются (абстрактная) фигуративность и (риторическая) фигуральность. *Prosopopoia* переводится П. де Маном как *prosopon poiein*, т. е. дать кому-либо лицо, дать кому-либо маску (имеется в виду риторическая («поставляющая») фигура, которая посредством языка придает несуществующему голос, а отсутствующему — лицо). Здесь важно заметить, что греческий *prosopon* может быть переведен и как лицо, и как маска: «Словари древних языков нас учат, что греческий язык обладает двумя основными терминами для обозначения маски: слово *prosopon* и производное слово,

появляющееся довольно поздно *prosopeion*. [...] [*Prosopon*] одновременно и означает лицо: для нас это совершенно разные реалии, иногда дополняющие друг друга, часто противоположные друг к другу. На самом деле в основе обеих лежит единое название, обе охватываются общим понятием “лица”»[71].

Как здесь показывает Ф. Фронтизи-Дюкруа, латинская *persona* лишает греческий *prosopon* оттенка визуально-оптического значения: если *persona* понимается как носитель голоса, то значение *prosopon* скорее передается в контексте зрительности и видимости. Для тыняновского понимания фигурально-фигуративного процесса становления героя это различие играет чрезвычайно важную роль. У Киже голоса нет, он существует лишь в письменном виде: он (у)рожденный письмом, его видимость переводится из сферы визуального мира на плоскость бумаги, на которой раскладываются реалии писательского творчества — буквы, штрихи и не-буквы, не-штрихи, т. е. промежутки[72].

Тыняновский сценарий таким образом показывает механизмы письменного творения героя. Одновременно показывается, как сделана жизнь — а именно приемами некоей медиально-риторической анимации. Фигурация и де-фигурация совпадают: дать кому-то лицо/маску — это фигура; нет другого лица, кроме фигурального[73]. Фигуративность при такой трактовке является лишь эффектом письма и чтения. Киже не только может быть рассмотрен как *supplement*, он — реализованная фигура *effacement* как (у)становления означающего[74]. Абстрактное, формальное понимание письма представляет собой и критика романтизирующего приема антропоморфизации, оживления, и полемика с прямыми способами формирования (т. е. фигурирования) человека в соцреализме.

Как Киже начертают, так его и вычеркнут; его существование зависит от ракурса взгляда на его *сломанную маску* (которая сама есть лишь риторический прием (*катахреза*), переведенный на тыняновскую терминологию псевдо-зрительности). Сломанная маска — одно из многочисленных понятий Тынянова, определяющих «невязку», несовпадение образов, несходство, неточность и т. д., но в ней нагляднее всего демонстрируется кажущаяся видимость. В статье «Об основах кино» Тынянов, пытаясь перевести собственную теоретическую концепцию «семасиологизации» в рамки кино, указывает на то, что малое сходство изображения, его «несовершенство» и его «неточность» не мешают, а помогают «рисунку превратиться в знак»; этим он легитимирует анти-фотографический, минимальный, индексальный подход к искусству (кино), которое, согласно Тынянову, «стремится к абстрактизации»[75]. Такой процесс абстрактизации касается всех элементов кино, пространства и времени, так же как и функции кадра («Собственно говоря, кадр важен как “представитель”») или функции фабулы («схема отношений», «схема действия») (Там же. С. 51, 53).

Переводя риторическую фигуру *prosopopoia* в кино, т. е. в сферу, где доминирует первичная видимость, Тынянов устраивает настоящую провокацию: видимый человек вычеркивается именно там, где он и его фотогеничность только что появились. Знаменитая книга Б. Балаша «Видимый человек» в русском переводе вышла в 1925 году[76], а уже два года спустя Тынянов резко выступил против видимого человека: «И вполне понятно, что на

первых порах “героем” кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект — “видимый человек”, “видимая вещь” (Бела Балаш). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. [...] И не потому неверен выбор в “герои” искусства кино “видимого человека”, “видимой вещи”, что возможно осуществление кино беспредметного, а потому, что здесь не подчеркнуто специфическое пользование материалом, — а ведь оно одно делает материальный элемент элементом искусства [...]. Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда является элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака. [...] Совершенно ясно, что при этом стилистическом (а стало быть, и смысловом) преображении — не “видимый человек” и не “видимая вещь” являются “героем” кино, а “новый” человек и “новая” вещь — люди и вещи, преображенные в плане искусства,— “человек” и “вещь” кино”»[77].

Киже — своего рода воплощение этого «нового» человека кино. Здесь чрезвычайно важно отметить, что в 1934 году Тынянову удалось «вычеркнуть» из звукового фильма настоящего человека, т. е. актера. Этот прием — резкое отрицание соцреалистической теории кино, требующей «лицо советского актера»: «Эта практика формалистического выхолащивания из художественного фильма актерского содержания (вместе с актером), а из актера — идейного и живого эмоционального содержания, или же, с другой стороны, упрощенческий отказ от актера во имя “настоящей бороды” [...], не могли не привести к временному (но тем не менее достаточно болезненному) упадку актерского мастерства в кино и к замедлению роста актерских кадров»[78].

Для Тынянова правдоподобие и достоверность кино производятся приемом не фотографии лица, а начертания некоей «сломанной маски», «деформации»: «В кино — наивный зритель будет говорить: “Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!” — и будет прав, и в своей правоте — даже при комплиментах — будет разрушать самую предпосылку жанра — достоверность»[79].

Вхождение Тынянова в кино можно, таким образом, считать катализатором перевода поэтологических положений индексальной фигурации на территорию зрительности. Уже не игра слов, а игра письма производит эффект несходства. Промежуток — не только пустое место в стихе, но и пробел между кадрами[80], в котором появляется и исчезает человек-буква. Фигура — это и есть *phasme*, парадоксальному, колеблющему существу которой приписывается потенциал распоряжения Воображаемым[81]. Оно же является тем пустым местом, той плоскостью, на которой проявляются признаки письма как признаки власти.

---

[1] *К. Малевич*. И ликуют лики на экранах // К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913—1929. М., 1995. С. 289.

[2] *В. Даль*. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1994. С. 1138.

[3] См.: *М. Фасмер*. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. М., 1987. С. 193.

[4] См.: Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge / B. Brandl-Risi, W.-D. Ernst, M. Wagner (Hrsg.). München, 2000.

[5] *B. Groys*. Kunst für den Kampf // Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre. München, 2003. S. 158.

[6] *E. Degot*. Die Kollektivierung der Moderne // Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Frankfurt/M., 2003. S. 85.

[7] См.: *Г. Карлтон*. На похоронах живых: теория «живого человека» и формирование героя в раннем соцреализме // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 339—351; а также: *Ю. Либединский*. Рождение героя. М.; Л., 1931.

[8] *Ю. Тынянов*. Иллюстрации // Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310—318 (далее — как ПИЛК).

[9] Об отношении формальной школы к Потебне см. комм. в ПИЛК (С. 470). О связи формалистской критики визуальной образности поэзии со скептическим отношением к теории мимесиса см.: *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne (1983) // Forschungsüberblick «Intermedialität». Kommentierungen und Bibliographie. Hannover, 2000. S. 44.

[10] *Ю. Тынянов*. Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // ПИЛК. С. 253. В комментариях к этой рукописи 1923 года А. Чудаков указывает на читавшийся Тыняновым курс «Язык и образ», связанный с проблематикой будущей книги «Проблема стиховой семантики», которая вышла в 1924 году под названием «Проблема стихотворного языка» (ПИЛК. С. 501).

[11] *Ю. Тынянов*. Иллюстрации. С. 318.

[12] *В. Паперный*. Культура 2. М., 1996. С. 220.

[13] *М. Столяров*. К проблеме поэтического образа // Ars poetica 1927. № 1. Цит. по комм. к статье «Иллюстрации» (ПИЛК. С. 546).

[14] [*М. Чудакова*. Комментарии] // ПИЛК. С. 546. Так, например, наряду с Тыняновым и Столяровым на Мейера ссылались и Сакулин, и Выготский, и Жирмунский.

[15] Адорно в связи с Мейером подчеркивает, что «стихам вовсе не корреспондирует чувственная наглядность того, что они высказывают, и что конкретизация стихов заключается в их языковом Gestalt'e, а не в том крайне проблематичном оптическом представлении, которое они якобы должны привести в движение» (*T. Adorno*. Ästhetische Theorie. Frankfurt/M., 1970. S. 150).

[16] *Ю. Тынянов*. Словарь Ленина-полемиста // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. München, 1967. S. 481—482.

[17] *D. Kujundžić*. The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity. Albany, 1997. P. 123.

[18] О значении этой концепции в самом политическом тексте Тынянова, в «Восковой персоне», см.: *А. Блюмбаум*. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 132—171.

[19] См.: *Ю. Тынянов*. Об основах кино // Поэтика кино. 2-е изд. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001. С. 43.

[20] *A. Hansen-Löve*. Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozrealismus // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. № 47. S. 7—36.

[21] См.: *Н. Горницкая*. Проблема кинодраматургии в периодике 20-х гг. // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 11—26; *J. Heil*. Russian Writers and the Cinema in the Early 20th Century. A Survey // Russian Literature. 1986. № XIX. P. 143—174.

[22] *Ю. Мурашов*. Слепые герои — слепые зрители: О статусе зрения и слова в советском кино // Советское богатство. СПб., 2002. С. 414.

[23] *Ю. Тынянов*. Литература — в кино // Кино. <Л.> 1925, 17 ноября. Цит. по комментариям в ПИЛК, с. 550.

[24] См.: *Ю. Тынянов*. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 129.

[25] Имеется в виду переход с линейного, семиотического чтения («жест написания») на «ощупывание», «скольжение» по плоскости или же по поверхности письма («жест видео»). См.: *V. Flusser*. Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt/M., 1997. См. также: *A. Gwyzdz*. Die Spektakel der Schrift im Monitorstadium des Films // Netz-Festschrift f. Joachim Paech (URL: http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/main.htm);

[26] См.: *Ю. Тынянов*. Проблема стихотворного языка. С. 129.

[27] Там же. С. 82. См. также: *М. Ямпольский*. «Поручик Киже» как теоретический фильм // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 28—43 (здесь: С. 29). О превращении трехмерного пространства в двухмерную плоскость экрана см.: *Ю. Тынянов*. Кино — слово — музыка // ПИЛК. С. 320—322.

[28] См.: *М. Ямпольский*. История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 46.

[29] См.: *F. Kittler*. Aufschreibesysteme 1800·1900. München, 1995.

[30] См: *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. С. 32. См. также: *G. Witte*. Medienskepsis. Zur reflexiven Intermedialität von Literatur in der Moderne // Kultur als Übersetzung. K. Städtke zum 65. Geburtstag. Würzburg, 1999. S. 170ff.

[31] *Ю. Тынянов*. Подпоручик Киже // Ю. Тынянов. Восковая персона. Избранное. СПб., 2001. С. 348.

[32] См. многочисленные работы Х. Гюнтера, напр.: *Х. Гюнтер*. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. С. 743—784, особ. 744—750.

[33] См.: *А. Ханзен-Леве*. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 250—251.

[34] *K. Clark*. Socialist Realism with Shores // Socialist Realism without Shores. Durham; London, 1997. P. 28.

[35] *Ю. Тынянов*. Проблема стихотворного языка. С. 9.

[36] *Ю. Тынянов*. [Наброски к «О композиции «Евгения Онегина»»] // ПИЛК. С. 417.

[37] *Ю. Тынянов*. Сокращение штатов // ПИЛК. С. 145—146.

[38] *Р. Якобсон*. О художественном реализме [1921] // Работы по поэтике. М., 1987. С. 387—393.

[39] О сценарных работах Тынянова см. *Н. Зоркая*. Тынянов и кино // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. С. 258—295; *И. Сэпман*. Тынянов-сценарист // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 51—77; *И. Сэпман*. Эксцентризм как способ развертывания исторического сюжета. Сценарные работы Ю. Н. Тынянова // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 101—109; *J. Heil*. Jurij Tynjanov's Film-Work. Two Filmscripts: «Lieutenant Kiže» (1927, 1933—34) and «The Monkey and the Bell» (1932) // Russian Literature. 1987. № XXI. P. 347—558; *К. Майланд-Хансен*.

Кинотеория и кинопрактика русских формалистов // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 115—121.

[40] См.: *K. Clark*. Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature // Stalinism: Essays in Historical Interpretation. N.Y., 1977. P. 180—198; *И. Смирнов*. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон. С. 16—30; *X. Гюнтер*. Соцреализм и утопическое мышление // Там же. С. 41—48.

[41] См.: *B. Wurm*. Wachs/Persona: Abdruck & Pseudo-Organismus. Material-Anthropologie in Jurij Tynjanovs «Voskovaja persona» // Schriften — Dinge — Phantasmen. Literatur und Kultur der Moderne I. München, 2002. S. 318—358.

[42] О значении эквивалента в малоизвестном сценарии Тынянова «Обезяна и колокол» см.: *А. Блюмбаум*. Конструкция мнимости. С. 142.

[43] *К. Чуковский*. Из дневника.1932—1969 // Знамя. 1992. № 11. С. 164.

[44] См.: *А. Блюмбаум*. Конструкция мнимости. С. 132—171. Здесь надо добавить, что тыняновский «монтаж» людей и предметов, живого и мертвого, для Блюмбаума — речевой, а не графический прием: «словесные конструкции оказываются не записью, «нотацией» зрительных, а и своеобразным истоком» (С. 142).

[45] *Ю. Тынянов*. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 78—79.

[46] *Ю. Цивьян*. Палеограммы в фильме «Шинель» // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 14—27, 25—26.

[47] Основанная на семиотике теория интермедиальности считает немое кино мономедиумом. См.: *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. S. 28.

[48] *Ю. Лотман*. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. С. 317.

[49] Там же. С. 318.

[50] Интерес Тынянова к писательскому ремеслу виден не только во всех его романах и повестях, но и в неосуществленных замыслах автора в 30-х гг., когда, судя по заметкам, Тынянов работал над такими темами, как «Почерк. Плагиат и заимствование. [...]» или «Рассыпанный шрифт. Знаменитые опечатки. Читатель прейскурантов. Вывески. О полузабвении стихов»; однако заметки того времени указывают и на чрезвычайный кризис писательского статуса в новой эре, его быта и его функция. (См.: *Е. Тоддес*. Неосуществленные замыслы Тынянова // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 37).

[51] Подробнее об этом см.: *Ю. Цивьян*. К семиотике надписей в немом кино (Надпись и устная речь) // Зеркало. Семиотика зеркальности (=Труды по знаковым системам XXII). Тарту, 1988. С. 143—154; *Ю. Цивьян*. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930. Рига, 1991 (гл. 6: Рецептивный слой фильма. Изображение и надпись как компоненты межсемиотического перевода. С. 274—321).

[52] См.: *В. Линецкий*. Шинель структурализма // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 38—44; *М. Ямпольский*. Демон и лабиринт. М., 1996. С. 18—51.

[53] См.: *Ю. Мурашов*. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон. С. 599—608.

[54] См.: *J. Murašov*. Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. № 39. S. 85—105.

[55] *Б. Эйхенбаум*. Иллюзия сказа // Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München, 1994.. S. 166. Ср.: «Мы всегда говорим о литературе, о книге, о писателе. Письменно-печатная культура приучила

нас к букве. Слово мы, книжники, только видим; оно всегда для нас — нечто неразрывно связанное с буквой. Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет — что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика. Мы думаем — писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова — чаще не так. Немецкие филологи (Сиверс, Саран и др.) несколько лет назад заговорили о необходимости "слуховой" филологии (Ohrenphilologie) вместо "глазной" (Augenphilologie). Это — чрезвычайно плодотворная идея» (*Б. Эйхенбаум*. Иллюзия сказа // Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München, 1994. S. 160).

[56] См.: *В. Виноградов*. Проблема сказа в стилистике // Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. S. 168—207.

[57] О значении маски в творчестве Тынянова, особенно в «Восковой персоне», см.: *М. Ямпольский*. Демон и лабиринт (глава «Маска, анаморфоза и монстр». С. 207—252). См. также: *A. Hansen-Löve*. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. № 10. S. 197—252. В ранней работе X. Гюнтера о Гоголе встречается интересное наблюдение о том, что тыняновское понятие маски у Виноградова заменяется понятиями портрета, портретного изображения. (*H. Günther*. Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen. München, 1968. S. 82).

[58] *Ю. Тынянов*. Достоевский и Гоголь // ПИЛК. С. 201.

[59] См.: *A. Hansen-Löve*. Gøgøl. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. № 39. S. 183—303. О «масках речей» см.: *В. Шкловский*. Как сделан Дон-Кихот // В. Шкловский. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 70—96. О «замаскировании приемов» и «приеме гримировки» см.: *В. Шкловский*. Новелла тайн // Там же. С. 110.

[60] О трактовке сказа в свете медиальной теории на примере Гоголя см.: *N. Drubek-Meyer, H. Meyer*. Gogol' medial: Skaz(ki) i Zapiski // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. № 39. S. 107—154.

[61] О сопоставлении маски с карикатурой, которая производит максимальное сходство путем наглядной эквивалентности, т. е. «без объективного реализма», см.: *E. Gombrich*. Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst // Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt/M., 1977. S. 10. Отличие маски от лица здесь обосновывается именно тем, что она производит «грубое сходство несходного» и что она сама — отклонение от норм.

[62] О тыняновской концепции индексального знака см.: *A Hansen-Löve*. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten. S. 204.

[63] *М. Ямпольский*. Память Тиресия. М., 1993 (глава «Персонаж как «интертекстуальное тело» («Поручик Киже» Тынянова»). С. 339.

[64] *N. Drubek-Meyer, H. Meyer*. Gogol' medial. S. 111.

[65] *Ю. Тынянов*. Подпоручик Киже. С. 341.

[66] О роли описки в сценариях Тынянова см.: *М. Ямпольский*. Персонаж как «интертекстуальное тело». С. 335.

[67] См.: *М. Ямпольский*. «Поручик Киже» как теоретический фильм. С. 30. В фильме циклический процесс переписывания и перечитывания документа от писаря до царя и обратно занимает значительное время и показано не без иронии.

[68] Об взаимоотношении между визуальным, нарративным и риторическим изложениями термина «фигура» см.: *С. Зенкин*. Новые фигуры. Заметки о теории 3 // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 343—351.

[69] *А. Ханзен-Леве*. Русский формализм. С. 160—161.

[70] *B. Menke*. Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster // Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre. Opladen, 1998. S. 60.

[71] *F. Frontisi-Ducroux*. Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne. Paris, 1995. P. 10, 17.

[72] Второй перевод проводится на плоскость экрана, где с самого начала Киже должен был появиться: и в качестве текста «По(дпо)ручик Киже» колеблется между жанрами рассказа и сценария (См.: *J. Heil*. Jurij Tynjanov's Film-Work. P. 353—356.)

[73] См.: *C. Chase*. Einem Namen ein Gesicht geben // Paradoxe Metapher. Frankfurt/M., 1998. S. 414—436.

[74] См.: *J. Derrida*. De la grammatologie. Paris, 1967. P. 405—406; *H. Meyer*. (Ich) meine russland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjuchel'beker plus/minus Tynjanov) // «Mein Russland». Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. München, 1997. S. 35—86 (здесь: С. 72).

[75] См.: *Ю. Тынянов*. Об основах кино. С. 39.

[76] Вернее, она в один год появилась сразу в двух переводах, в Москве и в Ленинграде. См.: Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 111—112. Там же републикована книга Балаша.

[77] *Ю. Тынянов*. Об основах кино. С. 43—44.

[78] См.: Лицо советского актера. М., 1935. С. 9. См. там же: «Образ человека на экране — образ фотографический» (С. 5).

[79] *Ю. Тынянов*. Об основах кино. С. 58. См. также: *Б. Казанский*. Природа кино // Поэтика кино. С. 60—89. Там же и говорится о графической фактуре кино (С. 64).

[80] О сходстве концепции Тынянова с вертовской теорией промежутка см.: *D. Kujundžić*. Dziga Vertov or the Return of the Sight (Five Intervals) // Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt/M., 2000. S. 171—199.

[81] См.: *G. Didi-Huberman*. Phasmes. Köln, 2001. S. 11.

АНКЕ ХЕННИГ

ОБОБЩЕНИЕ КИНОДРАМАТУРГИИ
ОТ КИНОДРАМАТУРГИИ ДО ДРАМАТУРГИИ ИСКУССТВ

Кинодраматургия является особым жанром в советской истории медиа. Это определение присвоила себе формирующаяся в 1930-е гг. рефлексия сценарного творчества. С введенной в 1934 году практикой публикации сценариев до и независимо от последующей экранизации этот жанр приобретает автономию[1]. Сценаристы провозглашаются авторами, их текст объявляется основой фильма, и ему приписывается характер законченного и самостоятельного произведения искусства. Самостоятельность сценария создаёт личную, в высокой степени имманентную историю сценарного искусства, которая будет продолжаться вплоть до распада Советского Союза. Опираясь на собственный дискурс[2], эта история основывается на рефлексии предыдущих форм сценарного творчества (а не на истории кино, литературы или театра). Гибридность «написанного фильма»[3] располагается в перформативной области, а издание в книжной форме остается свободным от «имплементаций». Так, Киттлер упоминает в этой связи введение медиальных форм в другие медиа — фотографии произведений живописи, надписи в фильме и кадрики, включенные в качестве снимков в тексты[4].

На материале кинодраматургических монографий И. Попова, В. Туркина, А. Чиркова, В. Волькенштейна, В. Юнаковского и супругов Кравченко, являющихся основополагающими в кинодраматургической теории 1930-х гг., мы проследим за процессом, в котором кинодраматургия выделяет себя в качестве общей драматургии искусств литературы, театра и кино. С точки зрения традиционных видов искусств онтологический, эстетический и медиальный статус сценария оставался сомнительным. Сценарий был не вещью, а лишь полуфабрикатом, не произведением, а только планом. Он не был ни фильмом, ни литературой, и медиальная гибридность сценария соответствовала его эстетической гибридности.

Мы рассматриваем кинодраматургию в контексте медиально-исторической постановки вопроса о понимании и организации медиа в культуре сталинской эпохи. Иерархическая организация политической и социальной сфер, постепенное стирание границ между искусством и практикой культурной коммуникации, а также приоритет смыслообразующей функции предполагают существование параллельных форм организации и в медиальной практике. Это подразумевает и наличие ведущего медиа, находящегося на верхушке иерархии благодаря способности лучше других служить средством распространения идеологем. Все остальные медиа выступают в качестве ступенчатых трансляций идеологемы на семантическом уровне, прозрачно на фор-

мальном и иллюстративно на материальном уровне. В целом это соответствует практике цензуры с ее супермедиа — письмом. Цензура дематериализует письмо, и оно становится гипотетической стадией всякого выражения. Так как любая форма медиализации, будь то печать или спектакль, живописное произведение или фильм, проходят через предварительную цензуру, письмо выступает в качестве промежуточного звена медиальных трансляций. Так это происходит с «медиальными склонениями» образа, романа, сценария, фильма и пьесы «Чапаев». Здесь письмо выступает в качестве интервала тех медиа, которые оно разъединяет и соединяет[5].

В 1930-е гг. дебаты о медиа не ведутся в явной форме. Медиальная проблематика, ставшая вирулентной с интеграцией звукового фильма в культуру, осваивается в форме дискуссий о взаимоотношениях различных видов искусства, причем дискуссии ведутся в основном не деятелями искусств, а сторонними посредниками[6]. На примере кинодраматургии, с ее соответствием эстетической и медиальной гибридности, прослеживается связь между различными видами искусств и медиальной трансляцией. Таким образом, кинодраматургия перенимает дискуссию о связи литературы и кино и подспудно рассматривает связь между медиа письма и «кадром-движением», оперируя в «интермедиальной зоне» искусств литературы, кино и театра[7]. Ее исследование допускает критическое отношение к методам, определяющим ведущий медиум пассивно и в зависимости от предпочитаемой идеологемы[8]. Рассмотрение вопроса о понимании и систематизации медиа в культуре сталинского периода как конкретный вопрос о формах ее интермедиальности имеет и еще одно преимущество. Кроме концептуализации медиа как средств массовой коммуникации, дискуссия вокруг термина «интермедиальность» опирается на поздние формалистские концепты и их теоретические альтернативы периода 1920—30-х гг.[9]. Развитие бахтинского понятия «диалог» в теории интертекстуальности и позднеформалистского термина «доминанта» в качестве модуса отношений в системе искусств[10] соединяются, таким образом, в концепцию автономии медиа и дифференциального понимания интермедиальности.

Для кинодраматургической теории 1930-х гг., предлагаемой нами для рассмотрения, характерен терминологический антиформализм. Здесь понимание медиальности и интермедиальности в кинодраматургии сталкивается с формалистскими разработками автономии медиа и дифференциальной интермедиальности. Уровень абстрактных размышлений кинодраматургического дискурса 1930-х гг. ограничивается замещением, смешением и исключением формалистских понятий. Теоретики драматургии находятся в более или менее явном педагогическом контексте, в котором абстракция служит прежде всего нормированию. Они заявляют о своем богатом опыте в качестве сценаристов и о намерении придать ему письменную форму на благо будущих поколений. Это позволяет сделать вывод о затруднительном положении теории, неспособной обеспечить свою преемственность вне сферы генеративного воспроизводства (от мастера к ученику).

Мы описываем кинодраматургию с помощью набора параметров. По аналогии с моделью знаковых систем Ельмслева в нашем анализе применяются четыре показателя[11]. Субстанция и форма противопоставлены друг другу с

одной стороны, а выражение и содержание — с другой. Два понятийных плана скрещиваются. Форма и субстанция различаются в плане артикуляции: форма артикулирована, субстанция непрерывна. Выражение и содержание различаются в плане материальности: выражение материально, а содержание имматериально. В конкретном приложении к кинодраматургии видно, что стиль мышления 1930-х гг. не дифференциальный, а комбинационный. Комбинация мыслится как продуктивная: кроме комбинируемого, она производит «добавочную эстетическую ценность». Дифференциации, напротив, оцениваются как препятствия, а не как обогащение. Кинодраматургия обнаруживает субстанциализм содержания.

Действительно, вырисовывается иерархия, на пике которой расположена субстанция содержания. Она артикулируется формами содержания и материализуется в формах выражения. Медиализация субстанции содержания опровергается на низшем уровне субстанции выражения. Медиальность, если под ней понимать образование форм выражения и форм содержания посредством своеобразности субстанций выражения, в культуре сталинской эпохи не признается.

СУБСТАНЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ: ИДЕЙНОЕ БОГАТСТВО

Во всех теориях сценария за основу принимается идея. Идея есть смысловая субстанция. Имматериальная и непрерывная, она также является неопределимой. Парадоксальным образом ни один теоретик кинодраматургии не сомневается в том, что именно неопределимая идея определяет художественное качество сценария.

Вследствие субстанциализации идеи кинодраматургическое произведение постоянно колеблется между произведением идеальным и произведением бесконечным.

Художественный сценарий является не продуктом производства, а его источником. Отношение такого производства к идеалу есть отношение полного источника и максимального удовлетворения. Вместо экономики недостачи образуется экономика «обеспечения», а вместо экономики желания — экономика «удовлетворения»[12]. Актуальная практика максимально удовлетворяет потребность в искусстве, а неисчерпаемый источник является его гарантом. Если теоретик кинодраматургии А. Чирков констатирует, что советское искусство имеет «высокий идеал», то это не значит, что оно его не достигает или никогда не достигнет, а говорит лишь о том, что искусство обладает неисчерпаемым источником, «идейным богатством»[13]. В американском кино нет художественного сценария, потому что оно обладает не идейным богатством, а только «фабрикантами сюжетов»[14].

Независимо от того, сколько удовлетворения черпает актуальная практика из идеала, он всегда остается полным, гарантируя бесконечность практики, которая выражается в бесконечной редакции произведения. Идеал гарантирует бессмертность практики и избавляет советское искусство от мотива смерти искусств. Произведение, питающееся от источника, является не оригиналом, а в свою очередь истоком новой редакции.

Дискурс постоянно утверждает возможность множественной экранизации сценария, который становится истоком фильма. Туркин скрещивает все искусства с литературой и провозглашает ее идейной субстанцией, которая в прошлом насыщала театр литературной драмой и будет таким же обогащением для кино[15]. Попов описывает процесс творчества, завершающийся кристаллизацией идеи из неорганизованного потока в метафорах органической перетекающей субстанции[16]. Может показаться неожиданным, что в условиях идеологического контроля над искусством[17] теоретики ожесточают полемику против понимания идеи как предшествующего произведению идеологического высказывания. Но таким образом происходит попытка отделить идею от медиальной интерпретации, а также отвергнуть идеологию в качестве уровня унификации искусств.

Туркин отклоняет различение Сутыриным идеологического высказывания в качестве «общей темы» и художественной идеи в качестве «конкретной темы»[18]. Эту конкретную тему Сутырин определял как: «мысль автора об объекте <т. е. идею. — *В. Т.*>, преломленную в специфике данного вида творчества». Туркин, в свою очередь, настаивает на том, что медиальная специфика определяется гораздо позже: «До этого момента замысел-заявка не имеет еще совершенно бесспорных признаков кинематографической, киносценарной “специфики”. Она, в равной мере, может быть принята и за замысел литературного рассказа, и сценической пьесы, и сценария»[19].

В вопросе о медиальной эстетике кинодраматургии важно то, что идею и идеологическое высказывание, предшествующее произведению, не различают медиально. Это значит также, что различие между коммуникативным языком и языком искусства лежит вовсе не в плане медиальности, с которым искусство устанавливает связь. Отвергая идею предшествующего идеологического высказывания, оба теоретика занимаются выработкой отношения искусства к идейному плану[20].

Что касается кинодраматургического произведения, то Попов замещает идеологическую функцию идейной. На место пропаганды и воспитания, в которых первоначально и заключалась идеологичность произведения, выступает идейная функция стимуляции и организации: «Идея есть движущая и организующая сила в творческом процессе»[21].

На различных уровнях можно наблюдать, как идейный план пытается ускользнуть от определения вне произведения. Толкование идеи в качестве высказывания Попов отклоняет, так же как и подчинение своей вдохновленной практики одной формуле. Фактичности документа он предпочитает пластику монумента, а необратимой материальности фильма — виртуальность текста сценария.

ФОРМА СОДЕРЖАНИЯ

Элементарной артикуляцией смысла, т. е. формой содержания, являются сюжет и образ. Претендуя на роль автора фильма, кинодраматургия не может ограничиться самореализацией в кинодраматургическом произведении.

Она должна разработать форму, в опоре на которую идея может перетекать из текста в фильм. Поэтому отождествление форм содержания и форм выражения, к которым склонны теории мономедиальных искусств (например, «Теория литературы» Тимофеева[22]), не наблюдается в кинодраматургической теории. Кинодраматургия занимается всесторонней формализацией содержания. Независимость содержания от форм выражения приводит сначала к нарратологии, а затем к общей драматургии.

На уровне форм содержания кинодраматургия разрабатывает понятие «раскрытия». В отношении произведения к действительности этот термин является наследником понятия «отражения», которое Чирков в 1939 году упраздняет. Раскрытие мыслится первенствующим в ряде функций «изображения» и «выражения»[23]. Приемы репрезентации и выразительности ложатся в основу онтологизированного понимания, т. е. раскрытия действительности.

Раскрытием смысловой субстанции в формах содержания кинодраматургия пытается установить целостность произведения, которую она мыслит независимой от медиа и предшествующей воплощению в материале искусства.

«Борьба за сюжет» продолжается до середины 1930-х гг. В этой борьбе кинодраматургия выступает не против собственных форм содержания, а, прежде всего, против содержательных форм кинематографа и литературы. Это особенно заметно при взгляде на сценарии. Хотя существуют сценарии со слабыми и пересыщенными сюжетами, однако ни среди изданных, ни среди неизданных текстов 1930-х гг. не обнаружить бессюжетных сценариев. Почему же тогда кинодраматургия поднимает проблему бессюжетности и участвует в борьбе за сюжет, который и так уже присутствует во всех сценариях? Если оставить в стороне культурно-политическую подоплеку, то бессюжетность приводит к следующему: при отсутствии сюжета уровень содержания произведения так крепко привязывается к уровню выражения, что в результате формы искусства оказываются непереводимыми. Сюжет вводит нарративную форму, конституирующую содержание всех медиа.

Вероятно, именно ориентация режиссуры на план выражения приводит к тому, что кинодраматургия с легкостью присваивает себе «право на сюжет» и утверждается, таким образом, как форма содержания. Кроме того, кинодраматургия получает институциональную поддержку в борьбе против альтернативных форм образования плана содержания, к которым стремится режиссура. С распоряжением о недопущении режиссеров к написанию сценариев и ограничением их полномочий режиссерским сценарием санкционируется приоритет кинодраматургии в «смыслообразовательных вопросах».

Разрыв отдельных искусств с единой системой искусства переводится в разрыв внутри каждого вида. Теперь каждый вид искусства может обрести собственную целостность только через объединение с сюжетом. Эта целостность чисто семантическая, так что даже равнодушие сюжета по отношению к отдельному виду искусства, на которое открыто указывает Попов, не приводит к заключению, что сюжет является внешним по отношению к различным видам искусства. Тут цензура опять выступает как медиальный интервал. Она разъединяет формальную и семантическую сторону всякого искусства

и соединяет каждый вид искусства с сюжетом. Разрыв внутри каждого отдельного вида искусства и внутри каждого отдельного текста ставит любое произведение под угрозу расчленения посредством собственных форм выражения. Формы выражения буквально «раздирают произведение на куски»[24], при этом его целостность обеспечивается только семантически и только через сюжет. Прекращение формального расчленения целостности происходит благодаря вышеупомянутой субстанциализации идеи.

Сосредоточение на насыщенности произведения и его формальной целостности приводит к тому, что в кинодраматургии не развиваются формы напряжения. Пафос богатства и насыщенности не допускает форм скрытого или неясного смысла. Это сказывается на жанровой системе, в которой, например, отсутствуют криминальные жанры, хотя формалистский «сюжет-загадка»[25] в советском дискурсе уже заключал в себе модель для развития драматургии напряжения. Из этого становится ясно, что сюжет не понимается как самостоятельный уровень произведения. В качестве примера можно привести фильм «Ошибка инженера Кочина», единственный, обладающий в 1930-е гг. набором персонажей и сюжетными мотивами криминального фильма. При этом его сюжет основывается только на раскрытии преступления, а не на загадке происходящего. В этой драме сюжет для зрителя не имеет значения, а служит только раскрытию характера героев. В «Ошибке инженера Кочина» отсутствует второй план сюжета, в котором криминальный жанр разрабатывал бы сюжетное напряжение на основе недостатка информации и его восполнения.

По руководству В. Юнаковского по композиции сценариев можно проследить за превращением драматургии напряжения в драматургию увеличения. В центре внимания автора стоит замена формалистского понятия «мотивировки» более широким понятием «подготовки». На самом деле Юнаковский суживает понятие мотивировки, которое у Шкловского позволяло построение сюжета с его конца. Это сужение демонстрирует, что Юнаковский подразумевает под сюжетом линию в одном измерении, устремленную только вперед, с начала и до конца. На материале американского сценария «Чикаго» он объясняет «добавочные подготовки»: они «повышают интерес», «создают выразительность», их назначение «усилить [...] эффект следующих за ней <подготовкой. — *А. Х.*> моментов действия»[26].

Поворот, в котором Юнаковский интерпретирует феномены недостатка как добавки, а стратегии отнимания как операции увеличения, сказывается и на его трактовке одного реквизита из арсенала fiction «Чикаго». Здесь Амос Хардт находит одну подвязку своей жены, не будучи в состоянии отыскать вторую. Вторая подвязка обнаруживается в конце сценария в кармане ее убитого любовника. Юнаковский пренебрегает тремя пунктами, что особенно удивительно на фоне обсуждения формалистского понятия сюжета-загадки. Во-первых, он не обращает внимания на то, что эпизод потери одной подвязки пропущен и является утаиванием информации на уровне фабулы. Во-вторых, единичная подвязка кажется ему лишней подвязкой, а не частью пары, которая задает загадку отсутствующей части и вводит интерференцию уровней фабулы и сюжета. В третьих, обнаружение единичной подвязки Юна-

ковский называет добавочной подготовкой, а не отодвинутым на время единством сюжета[27].

Образ устанавливает такое же отношение к субстанции содержания и обладает такой же независимостью по отношению к тем формам выражения, какие были разработаны для сюжета. Как форма содержания он тоже может быть обобщен до абстрактного уровня унификации искусств. Чирков отмечает: «Приведенные выдержки рассказывают о работе над образами писателей-прозаиков. Однако их методы применимы и к другим видам искусства, и, прежде всего к киноискусству, особенно близкому к литературе. Замысел образа не имеет никаких черт, специфических для определенного искусства. Специфика возникает, когда замысел претворяется в образ — литературный, театральный или кинематографический»[28].

План содержания оказывается тем самым планом медиальной абстракции.

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ

План выражения — это план медиального синкретизма, отличающийся от плана содержания, являющегося планом медиальной абстракции.

Новая интерпретация формалистского термина сюжета особенно ярко демонстрирует сдвиг форм с уровня выражения на уровень содержания. Туркин избегает горизонтального проведения аналогии между формами выражения («живопись, организуемая методами литературной поэтики») и формированием «пиктографии». Ссылаясь на Лессинга, Туркин отказывается от аналогии между описанием и повествованием. Он предпочитает «фотографически правдивое изображение действия»[29], т. е. прозрачность по отношению к формам содержания. Это показательно, так как демонстрирует, что возможность корреляции искусств на уровне выражения действительно осознается и принимается решение исключить такую возможность. Так Туркин сам констатирует эффект: «Стали неотчетливыми грани между пластическим образом и словесным образом»[30]. Параллельно происходит отказ от семантических эффектов унифицирования различных видов искусств на уровне форм выражения. В своей критике Туркин использует в качестве аргументов понятия «аллегории» и «метафоры», которые Чирков отвергает как «символику»[31]. В аллегории критикуются понятийная операционность семантики и комбинаторика на уровне выражения[32]. Они согласовываются с онтологизацией идеи, которая делает художественную форму и семантику недоступными и обосновывает конститутивную противоположность искусства и риторики. В этом обнаруживается абсолютный приоритет смыслообразования. Кроме того, вырисовывается приверженность культуры к контурам искусств: кино выступает лишь как дальнейшая материализация вышестоящей[33] субстанции содержания наряду с письмом и сценой. Кино не понимается как медиа, анализирующее формы выражения других искусств, интегрируя их и провоцируя сдвиги контуров с их стороны.

Эта стратегия натыкается на границы там, где репертуар форм выражения искусств порождается субстанциями их выражения, и выдвигает ис-

кусства как единичные и имеющие свою специфическую субстанциональность. При этом отказе от дифференциации снимаются различия искусств в их формах выражения. Такое отождествление направлено на формы содержания и ведет к растворению форм в общей для всех искусств субстанции содержания. При исключении повествования или отказе от монтажа различия вновь обнаруживают себя и подчеркивают тем самым свое происхождение из материала отдельных искусств. Проблематика единичности каждого вида искусства снимается на уровне содержания объединением каждого искусства с сюжетом, а на уровне выражения — синкретизмом театра. Из драматургии театра и литературной драматургии, существующих на уровне выражения, синтезируется общая драматургия как кинодраматургия. Свою универсальность она ищет в плане содержания и является драматургией смысла.

Анализируя драматургию на уровнях содержания и выражения, видно, что в 1930-е гг. не существует драматургии фильма. Несамостоятельность кино сказывается именно в этом отсутствии собственной драматургии выразительных форм. Драматургия фильма начинает развиваться только после смены парадигм в 1954—56 гг. и лишь затем интегрируется в кинодраматургию, которая остается драматургией смысла[34]. Там, где в 1930-е гг. встает проблема форм выражения фильма, в качестве модели применяется синкретизм театра. Фильм понимается не как фильм, а как литературное отклонение от театра. Туркин пишет: «У кино есть возможности, которых нет у театра, и которые сближают его с литературой». Здесь не прослеживается стремления ни к самобытности, ни к направлению отклонения, как это демонстрирует постоянное замыкание на литературе: «И в этом отношении кино отличается от театра и приближается к литературе»[35]. Отклонение от драмы никогда не ведет к кинематографической форме, а всегда только к литературной.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОСТИ

Преодоление литературности происходит в отказе от уровня литературного выражения, т. е. в отождествлении фабулы и сюжета и исключении повествования. На уровне форм содержания постоянно говорилось о сюжете, но в основном с оговоркой, что речь идет о фабуле, осуществляя, таким образом, сдвиг. Чирков реализует этот сдвиг в последовательном отказе от проведения различия между фабулой и сюжетом. Он цитирует оба знаменитых определения Томашевского и Шкловского о различиях между фабулой и сюжетом, при этом в определении Шкловского подчеркивается материальный аспект фабулы и конструктивный аспект сюжета, а у Томашевского дополнительно указывается на разницу между референтностью фабулы и рецепцией сюжета[36]. Вот что мы читаем об отождествлении фабулы и сюжета у Чиркова: «Нет серьезных оснований для разграничения понятий фабулы и сюжета. [...] Между фабулой и сюжетом нет полного тождества, но для нас в нашей работе различие между ними не существенно»[37].

Первая часть предложения соответствует исторической ситуации кинодраматургии. На уровне форм выражения кинодраматургия распадается на литературные формы выражения, заключающиеся в литературном сценарии, и технотекст, осуществляющий письменно-графическую транспозицию кинематографической формы выражения в режиссерский сценарий[38]. Заметно, что различие снимается именно там, где могла бы найти отражение несоизмеримость выразительных форм литературы и фильма — т. е. в месте медиальной борьбы кинодраматургии с фильмом и с литературой. Режиссура настаивает на том, что форма выражения кино возникает при монтаже, т. е. на монтажном столе, а ее предопределение в режиссерском сценарии считается лишь уступкой. Так как эта уступка связана с формированием кинематографического воображения, т. е. с возникновением технотекста в воображении, утверждение режиссерского сценария как места становления кинематографической формы выражения содействует тенденциям унификации драматургии на уровне форм содержания[39]. Таким образом, кинодраматургия повторяет операцию, проведенную с литературностью сценария еще в конце 1920-х гг. Точкой слияния с полемикой против литературности «эмоционального сценария» было такое же перемещение материальности текста в область воображения[40]. Поскольку при постановке на один общий уровень несовместимость форм выражения может быть отменена, отношение между литературным и режиссерским сценариями становится местом разыгрывания конфликта. Трансформация несовместимости в антиномию является тоталитарной стратегией, которая широко распространена и за рамками драматургии[41]. Поэтому возможно другое прочтение предложения Чиркова: «между фабулой и сюжетом должна выдерживаться максимальная идентичность, так как отсутствие различия между ними существенно для нашей работы».

Для создания единообразия литературы театра и кино у литературы отнимается ее ключевое понятие — понятие повествования. Например, Туркин пишет: «Наиболее распространенная болезнь, которой страдают наши сценарии, — это повествовательность»[42]. С исключением повествования исчезает основной конституирующий уровень литературной текстуальности. В теории прозы он описывается различными понятиями: у Барта как нарративность, у Тодорова — дискурс, у Стирле — текст истории, у Женетт — повествование. Эти термины отражают уровень выражения нарратива и стилизации материальности этого выражения[43]. Исключение повествования отменяет весь уровень литературной текстуальности, что имеет серьезные последствия для системы жанров. Дискурс 1930-х гг. не осознает, что исключение выразительности повествования ради прозрачности смысла влечет за собой радикальное сужение возможности образования этого смысла. Так устраняются все жанры, работающие исключительно на уровне повествования: автобиографические жанры и формы дневника, воспоминания, орнаментальные жанры (ритмическая проза и лейтмотивная проза). Роман и повесть низводятся до нарративного плана рассказа[44]. Это сказывается и на тех жанрах, чьи нарративы инкорпорировали уровень организации сообщения. Примером служат также жанры, в которых уровень сообщения негативно

привязан к нарративу. Новелла тайн, интрига обмана и криминальные жанры предполагают независимо организующийся уровень сообщения, на котором и осуществляется перенос, скрытие и фальсификация информации. Даже без отказа от них в силу своей идеологической спорности эти жанры исключены. Оставшиеся жанры с присущей им диалектикой образа и сюжета постепенно отказываются от повествовательной выразительности.

В состоянии смежности не только устраняются все импликации сюжета как формы выражения, но и суживаются формы фабулы. Уже в 1934 году статус «фабульного сюжета» был критическим: для ранней кинодраматургии Туркина существовало еще два типа сюжетов (точнее, «фабул»)[45]. Первый тип отличался преобладанием фабулы над образом, в нём имело свой центр «искусство событий». В самокритичной ретроспективе Туркин резюмирует: в искусстве событий фабульная логика перекрывала драматическую структуру и приводила к «внешнему действию». Упоминание некоторых имен выдает принадлежность фабульного сюжета к авангардному формализму еще больше, чем обозначение его как «анекдотический» и «ступенчатый»[46]. Наряду с собственными сценариями к этому типу Туркин относит все сценарии Шкловского, Тынянова, Брика и Трауберга. С фабульным типом сюжета авантюрный жанр и комедия положения выпадают из системы жанров 1930-х гг.

Фабульная структура исчезает с уровня изображения, и уклонение от драматической структуры приводит к ее неизобразимости. «Было бы трудно в графике — так, как мы сделали это для драматической формы, — дать композиционную схему событийного сюжета, так как изобразить сколько-нибудь единообразно середину между прологом и эпилогом, от завязки к развязке — почти невозможно»[47]. Причину этой неизобразимости не следует искать в несостоятельности теоретиков. Фабульная структура неизобразима, потому что она не связана ни с одним из определений форм содержания, порождающих изображение.

ПРЕОДОЛЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ФИЛЬМА

Внедрение драматургии в монтажную эстетику видно в «органическом контрапункте» Е. Дзигана, предполагающем в асинхронном монтаже наличие внутренней связи. В этом пункте драматургия придает монтажу эстетическую ценность. Мистический «пункт скрещения» расположен вне экрана и вне зрителя. Это — точка внедрения смысловой драматургии, где «при асинхронном построении уничтожается разорванность [...] и возникает [...] смысловое, драматургическое начало»[48].

Кинодраматургия предполагает наличие в монтаже внутреннего единства слова. Туркин пишет: «Сценарий — словесная, “внутренняя” форма кинокартины, так же как картина есть “внешняя” зрительная форма этой “внутренней”, мысленной и словесной формы, т. е. киносценария»[49]. Вместо драматургии фильма учреждается кинодраматургия.

Посредством смешения монтажа и композиции ликвидируется различаемость искусств и утверждается авторитет сценария над монтажом. «Мон-

таж, т. е. принцип композиции художественного произведения, расположение, компоновка материала. Элементы монтажа находятся в художественном произведении любого искусства. Писатель или композитор тоже "монтируют", компонуют материал, располагают его соответственно своему замыслу. Казалось бы, в этом нет ничего специфического, что отличало бы кинематограф от литературы, драматургии или музыки. И с этой точки зрения монтаж фильма, принцип его композиции уже целиком заключен в сценарии»[50]. Также как и в случае с сюжетом, понятие монтажа употребляется дальше, но редуцируется его измерение как формы выражения.

Этот процесс повторяется и с понятием кадра. Так как авангардистский монтаж ориентируется на дифференциацию кинокадров, т. е. на то содержание, которое создается столкновением и не содержится в кадре, Чирков делает вывод, что сам по себе кадр ничего не содержит. Пустому кадру противопоставляется субстанциально насыщенный кадр, содержание которого организуется сюжетом и образом. Насколько эти изменения существенны, показывает следующая цитата Кулешова, который открыл синтаксическую семантику кадра. В 1941 году он пишет: «Вспомните главу "О сценарии". Нахождение кадров является результатом понимания [...] сюжета [...] Следовательно, [...] характер кадров зависит от идеи произведения»[51].

Монтаж становится теперь лишь техникой кино. «Особенностью кино со стороны техники светозаписи считают план и ракурс, а со стороны техники конструкции образов считают неограниченные возможности монтажа»; в качестве кинотехники монтаж теряет свою эстетическую ценность как художественная форма выражения: «Непосредственные выводы художественных законов из технической специфики несостоятельны, недопустимы, ненаучны»[52]. Этим иллюстрируется не только отделение форм выражения от форм содержания искусства, одновременно с этим определяется, в каком направлении можно делать выводы и каким образом они могут быть соотнесены друг с другом. Из форм содержания могут непосредственно выводиться законы композиции. Однако из форм выражения монтажа не могут выводиться никакие формы содержания.

Границы этого процесса становятся особенно заметны при разделении литературного и режиссерского сценариев. Функции монтажа, не поддающиеся заключению в рамки кинодраматургической композиции, переносятся в режиссерский сценарий. Это касается всех компонентов технотекста: кадрирования, плана, продолжительности плана, света и звука. Выдвижение технических приемов кино в качестве приемов искусства затрудняется. Будучи привязанным к художественности текста, режиссер теперь — либо автор, либо читатель, либо переводчик. Как автор режиссерского сценария он становится читателем сценария литературного, и перед ним ставится задача понять сценарий как литературное произведение и перевести его[53]. Та граница, которая стирается между писателем и драматургом с одной стороны и сценаристом с другой[54], особенно четко проводится между сценаристом и режиссером.

ВНУТРЕННЯЯ И ОБЩАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Особое место занимают драматические формы выражения, которые в полном объеме осваивает кинодраматургия. Киносценарий понимается как расширение драмы, даже тогда, когда он уничтожает ее формы.

Это заметно у В. Волькенштейна, в 1937 году анализирующего, как кинодраматургический эпизод разбивает драматический акт. Например, его «запись сцен»[55] на основе сценария «Чапаева» подталкивает к выводу, что здесь одной внутренней ситуации соответствуют четыре внешние. Точная драматическая структура ведущей линии оказывается разбитой на четыре части. Киносценарий не развивает сцену: «стремление к коротким рельефным и острым моментам заставляет авторов сценария рассечь драматическую сцену даже тогда, когда она лепится непрерывно»[56]. Так как каноничность примера не позволяет ему отказаться от выявленной тенденции, Волькенштейн начинает поиск единства, которое в качестве эстетической предпосылки обязательно должно находиться в этом произведении-шедевре. Он находит его в имплементировании драмы в киносценарий: «Все эти моменты являются по существу одной сценой, развивающейся преимущественно в движущемся пространстве, в физическом движении: здесь одна внутренняя ситуация»[57].

У Кравченко в 1940 году драматический акт уже вытеснен эпизодом в синтаксисе развертывания, причем этот процесс замещения не сопровождался какими-либо дебатами или кампанией. Ни Кравченко, ни Волькенштейн не повторяют приемы смешения, которые применялись к выразительным формам литературного повествования и кинематографического монтажа, Волькенштейн даже обобщает драматический акт, который становится «внутренним единством эпизода»[58].

Аналогично поступает Волькенштейн, отмечая распад драматических концовок, имеющихся в киносценарии, подобно эпизодам, несколько десятков. На границах эпизодов Волькенштейн больше не находит драматических концовок, лишь парадоксальные «проходные концовки». Вновь обращаясь к театру, он замечает, что проходные концовки находятся только на переходах сцен внутри акта, и проходит к тезису: «Фильм воспринимается как один акт»[59].

Распад драматических единиц, на который указывает их размножение и потеря границ, мог бы привести к заключению, что формы киносценария не являются драматическими величинами. Однако у Волькенштейна из этого следует, что литература и кино являются поверхностями внутренней драмы, т. е. выражениями общей драматургии.

Таким образом, драматические формы выражения распространяются далеко за пределы их действия до тех пор, пока они не становятся эмпирически неразличимы. Тот слой кинодраматургии, который старается быть общей драматургией, становится «подводным течением» драмы (Станиславский).

Именно так происходит дематериализация диалога. Его отношение к своей языковой ткани становится абстрактным отношением к формам выражения. В диалоге никто не говорит: «Мы не поймем драматического произведения, если мы будем воспринимать диалог как смену-игру чувств или как обмен мыслей. Мало того: только установив действенное назначение реп-

лик, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо *диалог есть развитие действия*»[60]. Указание на то, что слово в диалоге не сообщает, не является «обменом мысли», уточняется Кравченко: «Реплика в киносценарии всегда равноправный и полноценный элемент кинематографического действия, а не средство для более подробной информации зрителя»[61]. Кроме того, в диалоге слово не является носителем информации. Оно не отдельная единица, а потому не обладает собственным смыслом. Форма его значения не словесная: она заключается в содержательной форме действия.

В диалоге воспринимают форму содержания, вот почему ее непосредственно связывают со звуком в обход голоса: «В основном диалог звукового фильма имеет две функции — в нём развивается сюжет и он раскрывает характер героя»[62]. Диалог не должен распознаваться ни как письменный, «в той аффектации текста и речи»[63], ни как устный, так как это «приводит к грубому натурализму, к наивным и безвкусным подделкам под народную речь»[64].

СУБСТАНЦИИ ВЫРАЖЕНИЯ

В своей хронике взлета кинодраматургии Туркин делает сводку аргументации бывших противников киносценария. «Сценарий не потребляется [...] путем чтения [...] Сценарий целиком и без остатка исчезает в кинокартине, причем в кинокартине он не "виден" и не "слышен"»[65]. Т. е. аргументом против художественного характера киносценария было то, что он является абсолютно нулевой формой без всякой субстанции. Он был не читаемым, не слышимым и не видимым.

Придание сценарию субстанции было первым намерением кинодраматургии, учитывая ее первые основополагающие взлеты: публикацию и диалог. С публикацией разрешается проблема чтения, а в диалоге авторское слово мыслится слышимым.

Однако проблема видения и несоизмеримости визуальных и письменных субстанций выражения остается неразрешимой. Чтобы заявить о своей претензии на визуальность фильма, кинодраматургия внушает киносценарию воображение: сценарии должны сначала воображаться, а затем записываться. При разработке режиссерского сценария даже режиссер вынужден опережать образность фильма в воображении. Таким образом, воображение начинает становиться общим уровнем обоих текстов. Тем не менее, воображение всегда остается сомнительной, спорной и с трудом поддающейся коммуникации формой. Различия письменных форм отчетливо прослеживаются в воображаемом литературного и режиссерского сценариев. Очевидно, они являются причиной того, что для сообщения воображения вновь обращаются к устной форме разговора. Беседа сценариста и режиссера свидетельствует о попытке уточнить воображение в устном выравнивании двух форм письменности. Так как авторский текст в фильме не спасти, сценарист «спасается» в воображении и отказывается от письменности.

«Сценарий не столько пишется, сколько зрительно воображается и строится. Тот, кто говорит о писании сценариев, или сам ничего не понимает в его сущности, или вольно или невольно способствует тому, чтобы не понимали его другие»[66]. В конечном счете, кинодраматургия отрекается от своей собственной медиальности, т. е. от письменности.

«Зная, что происходит, и кто ваши герои, можно писать сценарий, вернее не писать его, а строить, — строить действие, строить сцены, из них строить части, из частей целое»[67]. В рамках общей драматургии, в которой кинодраматургия соединяет литературу, театр и кино, это отрицательное отношение к субстанциям распространяется на все три вида искусства. Драма также не пишется: «Драма [...] в момент ее зарождения не столько пишется, сколько валяется и строится. Тот же, кто говорит о способе писать драмы или сам совершенно не понимает ее сущности, или по меньшей мере способствует тому, чтобы не понимали его другие»[68].

В рамках общей драматургии фильм не имеет медиальной субстанции. Вместо видения фильма кинодраматург должен строить спектакль: «А когда мы смотрим фильм, очень легко забываем о том, что мы строим спектакль», отмечает Попов, подчеркивая «требования драматургической конструкции»[69]. Материалом кинодраматурга является тело социума: «люди, по случайному признаку собранные в зрительный зал, представляют собой по отношению к данному спектаклю смесь механическую [...]. В ходе спектакля она превращается в органическую, становится цельным социальным явлением»[70].

Таким образом, материалом для кинодраматурга является зритель, а произведением кинодраматурга — коллективное тело[71]. «В этом социальном явлении жизнь может биться очень интенсивно, или может затихать, может вспыхнуть или охлаждаться; это тело может трепетать в буре или мертветь в равнодушии или даже снова распадаться на составные песчинки — всё в зависимости от основного влияния <идеи. — *А. Х.*>, которая ритмически правит всем этим целым»[72]. Средствами кинематографической техники создается вовсе не картина или какая-либо другая форма визуальности, а коллективное тело социума.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Смешение понятий указывает на различные функции театра, литературы и кино в союзе искусств культуры сталинского периода. Театр понимается как синкретическое искусство, а смешение понятий направлено на субстанции выражения. Кино понимается как синтетическое искусство, при этом отождествление монтажа с композицией направлено на формы выражения. В литературе отождествление сюжета с фабулой является очищением плана выражения от словесности повествования. Нарративная абстракция ведет к формам содержания. Так кинодраматургию характеризуют абстрактная семантическая литературность, синтетическая формальная кинематографичность и синкретическая материальная театральность. Реорганизация субстанций не ведется по меркам технических медиа. Они остаются привязан-

ными к контурам искусств и к органической репродукции посредством телесности.

Таким образом, кинодраматургия осуществляет связь искусств, характерную для их единства в сталинскую эпоху, и разрабатывает иерархическую модель, которая переходит в тотальный союз медиа.

Перевод Елены Вакал

---

[1] В 1934—1941 гг. было опубликовано 90 сценариев, 367 занесены в справочник Госфильмофонда (Сценаристы советского художественного кино. М., 1972). Учитывая собрания ВГИКа (собрание литературных сценариев кинодраматургической кафедры и картотеки киноведческой кафедры), отечественного фонда Госфильмофонда (именные фонды, фонд В. Вишневского, картотеку непоставленных сценариев, дела фильмов) и архива Музея кино, сохранилось около 500 сценариев.

[2] В 1934—41 гг. опубликовано более 160 статьей по вопросам кинодраматургии.

[3] Ср.: *A. Schwarz*. Der geschriebene Film. München, 1994.

[4] См.: *F. Kittler*. Grammophon Film Typewriter. Berlin, 1986. S. 252; *F. Kittler*. Optische Medien. Berlin, 2002. S. 57, 85—87, 156—165. К указанным проблемам см. также: *W. Benjamin*. Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M., 1963; *Ю. Цивьян*. К семиотике надписей в немом кино // Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 143—154.

[5] В рамках цензурной практики с письменностью обращаются оперативно. Она лишена конкретной семантики, так что противоположные высказывания и распоряжения не препятствуют ее эффективности. См.: *В. Паперный*. Культура Два. М., 1996. С. 232.

[6] В книгах «Синтетическая история искусств» (Л., 1933) и «Синтетическое изучение искусств и звуковое кино» (Л., 1937) Иеремия Йоффе пытается разработать концепцию синтеза искусств. На базе энергетического понимания материала он связывает человека с энергетическим потоком, выстраивая его в модель, гранями которого являются искусства. В контексте стремительно изменяющегося ландшафта медиа в Советском Союзе 1930-х гг., с фокусированием внимания на звуковом фильме, это указывает не только на новые медиальные условия, но и на их понимание. Новый синтез выявляет установки и приемы тотализирующейся культуры.

[7] См.: *G. Deleuze*. Das Bewegungsbild. Frankfurt a. M., 1989; *K. Pfeiffer*. Das Mediale und das Imaginäre. Frankfurt a.M., 1999.

[8] Ср. книгу Катерины Кларк, в которой литература, т. е. письменность, провозглашается ведущим медиа, с ее же статьей, выдвигающей архитектуру в качестве господствующего искусства: *K. Clark*. The Soviet Novel. Chicago, 1985; *К. Кларк*. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон / Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). СПб., 2000. С. 119—128.

[9] В качестве критики тех направлений, которые «при всей вариативности различных медиальных формулировок [...] настаивают на тождественности основных структур» (*K. Prümm*. Intermedialität und Multimedialität // Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft / R. Bohn (Hg.). Berlin, 1988. S. 199) и низводят интермедиальность до «переноса содержания из одного сосуда (медиума) в другой» (*J. Paech*. Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren // Intermedialität / J. Helbig (Hg.). Berlin, 1998. S. 16), можно привести формалистскую теорию искусства,

фокусирующуюся на материальной и формальной стороне искусства. Различение формалистов, проводимое ими между языком искусства и бытовым языком, затрагивает аспект различения медиа и искусства. Форма понимается как систематическое дифференциальное раскрытие медиальной стороны системы искусства. «Остранение и затруднение формы» задерживают внимание на специфически материальной стороне языка. Таким образом, в дискуссиях 1920-х гг. о понятии материала формалисты рассматривают сугубо медиальную сторону различных видов искусств.

[10] *A. Hansen-Löve*. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / W. Schmid; W.-D. Stempel (Hg.). Wien, 1983. S. 291—360.

[11] *L. Hjelmslev*. Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München, 1974. S. 51—62.

[12] См.: *В. Мерлин*. Производство удовлетворения: Краткий курс политэкономии социализма // Kultur Sprache Ökonomie / W. Weitlaner (Hg.). Wien, 2001. S. 378.

[13] *А. Чирков*. Очерки драматургии фильма. М., 1939. С. 37.

[14] *К. Виноградская*. Фабриканты сюжетов // Искусство кино. 1940. № 9. С. 26—27. В. Туркин в своей книге «Драматургия кино» (М., 1938) также отмечает: «В американской системе, где по тритменту разрабатывается сразу постановочный сценарий, авторский сценарий отсутствует» (С. 32).

[15] См.: *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. М., 1934. С. 6—7.

[16] *И. Попов*. Проблемы советской драматургии. М., 1939. С. 68

[17] Паперный указывает на смену функций цензуры от фильтра до генератора идей и на то, что предварительная редакция принимает на себя функции авторства (ср. *N. Aris*. Anachronismen der sowjetischen Modernisierung — der neue Arbeiter auf dem Weg vom Bauern zum Bestarbeiter // Zwischen Anachronismus und Fortschritt / P. Becker; K. Mundt; D. Steinweg (Hg.). Bochum, 2001. S. 22—24). В практике цензуры обнаруживается тот же переход от понимания искусства как отражения действительности к концепции искусства как идейного. *В. Паперный*. Культура Два. С. 241.

[18] *В. Сутырин*. О социалистической реконструкции советской кинопромышленности. Л., 1932. Здесь и далее цит. по: *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 31—32.

[19] Там же. С. 32.

[20] Несомненно, также имеет значение традиционное понимание перформативности идеи как текста (ср.: *J. Murašov*. Jenseits der Mimesis. München, 1993. S. 9—17). Вероятно, это помогает кинодраматургии снять парадоксальную медиальную ситуацию, в которой она оказывается. Поскольку идея не является материальной, т. е. медиальной, то без ее традиционной привязки к тексту было бы трудно обосновать, почему медиум фильма не может непосредственного питаться идеей. В действительности же фильм не развивает связи ни по отношению к идее, ни по отношению к субстанции содержания.

[21] *И. Попов*. Указ. соч. С. 67.

[22] Тимофеев привязывает формы содержания литературы так тесно к языковым формам выражения, что он вынужден разделить драму. В дальнейшем она лишь наполовину, т. е. лишь в своей языковой форме принадлежит к литературе. *Л. Тимофеев*. Теория литературы. М., 1948. С. 359.

[23] Смежность понятий «выражение» и «изображение» скрывает «фикцию», находящуюся в их сечении. Очевидно, что фикция не получает признания. Вместо вымыс-

ла (который в «Литературном энциклопедическом словаре» 1987 года характеризуется всё еще как «фиктивный», а не «фикциональный» (С. 71)) в качестве основной мысли автора фигурирует только замысел. Понятие «типического» и понятие «образности» также оказываются перед проблемами фикции, хотя их связь с «жизнью» не отменяется. Растворенность вымысла в других понятиях очевидна у Тимофеева (*Л. Тимофеев*. Указ. соч. С. 30—40). В той же мере, как *образ-сюжет* скрывает понятие фикции, вытесняются и формы фантастических и приключенческих жанров. В кинодраматургии на процесс этого вытеснения указывает большое число неизданных и неэкранизованных сценариев Гребнера. Последним произведением этого жанра является «R.U.R.» Чапека, переработанный в сценарий Гребнера «Гибель сенсации» и экранизованный в 1935 году. В свою очередь Волькенштейн, говоря о «фикции», пользуется понятием «невероятного». Трюки кинематографа, вызывающие вместо чувства действительности «иллюзию невероятного», кажутся ему проблематичными. Несмотря на ряд попыток их интеграции (в качестве гиперболы, головокружительной драматичности конфликта или киношутки), Волькенштейн в конце концов всё же констатирует их несовместимость с эстетикой сталинизма: «Введение эффектов невероятного требует большого художественного такта: «трюк», лишенный органической связи с жанром сценария, с его идейным замыслом, с развитием драматической борьбы, может удивить, испугать, насмешить, развлечь, но подрывает художественное впечатление» (*В. Волькенштейн*. Драматургия кино. М., 1937. С. 147). Так как понятие «фикции» отсутствует как в предыдущих, так и последующих парадигмах русского искусствоведения, говорить о стирании границы между действительностью и фикцией было бы неуместно. Его нет ни в формализме, ни в советской семиотике. См. собрание источников: *U. Justus*. Literatur als Mythenfabrik. Universitätsdissertation. Bochum, 2002. S. 35—119. (*H. Günther*. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart, 1993. S. 184ff.; *Е. Добренко*. Метафора власти. München, 1993. С. 37 сл., 49 сл.; *В. Паперный*. Культура Два. С. 263—266; *K. Clark*. The Soviet Novel. P. 141—152).

[24] *С. Динамов*. За сюжетное искусство. Правда, 16.4.1934.

[25] *В. Шкловский*. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 38.

[26] *В. Юнаковский*. Построение киносценария. М., 1940. С. 26, 30.

[27] Очевидно, что Юнаковский последовал за тренировочным заданием книги Шкловского «Как писать сценарий» (М.; Л., 1931). «Нужно много читать, внимательно и медленно; нужно просматривать картины и разбирать их. Найдите, например, и посмотрите <sic!> картину "Чикаго". Посмотрите <sic!>, как в ней работает черный чулок, навязанный на ручке двери, как работает пианола; сколько раз работает каждая вещь, как она возвращается по-новому в ленту; посмотрите, как работают часы, подвязки женщин. Как характеризовано отношение мужа к жене. Подумайте: почему так долго не показывается убитый, почему пародируется сцена отчаяния женщины над убитым человеком» (С. 21—22). Юнаковский не замечает отсутствия предметов. Расчет на драматургию напряжения с помощью сюжетной формы изъятия (о чём свидетельствует, например, продолжительность отсутствия трупа) и повторное введение предметов ускользают от его внимания.

[28] *А. Чирков*. Указ. соч. С. 64.

[29] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 49.

[30] Там же.

[31] См.: *А. Чирков*. Указ. соч. С. 56.

[32] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 49.

[33] Ср. различение Паперным горизонтального порядка К1 и вертикального порядка К2 (*В. Паперный*. Культура Два. С. 72—99), и различение эквивалентности и иерархии (Там же. С. 120).

[34] В 1954 году начинают издаваться «Вопросы кинодраматургии», а в 1956 году «Вопросы киноискусства». С этого момента начинает выходить большое количество публикаций о режиссерском сценарии, что свидетельствует именно о стремлении кино к установлению собственной драматургии выразительной формы. См. также книгу С. Фрейлиха «Драматургия экрана» (М., 1961), которая содержит, в отличие от изданий 1930-х гг., дополнительную четвертую главу, посвященную связи слова с изображением. И хотя речь идет о кинодраматургии, здесь происходит осторожное разделение между драматургией фильма и кинодраматургией: «Конечно, сюжет строится сегодня иначе, чем двадцать или даже десять лет назад. Изображение больше не является служанкой сценического действия или простым иллюстратором литературной фабулы. Сегодня как никогда ранее фильм может обратиться к жизни без посредников, исследовать ее и служить ей» (Цит. по нем. изд.: *S. Frejlich*. Dramaturgie des Films. Berlin, 1964. S. 7).

[35] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 70—71.

[36] «Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнает о событии и дается ли оно в непосредственном обобщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно ввод моментов в поле внимания читателей. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция» (Б. Томашевский); «Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагалось условно называть фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжетом “Евгения Онегина” является не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений» (В. Шкловский). Цит. по: *А. Чирков*. Указ. соч. С. 44.

[37] Там же.

[38] Термин «технотекст» принадлежит А. Шварцу (*A. Schwarz*. Op. cit.). См. также: *В. Туркин*. Драматургия кино. С. 37—66.

[39] *В. Туркин*. Драматургия кино. С. 35. Дальнейшим форсированием этого предопределения визуальности фильма письменными формами является введение монтажных листов. Требование составления монтажных листов вызывает сопротивление Эйзенштейна и Довженко. См.: *Б. Шумяцкий*. [Высказывание на Совещании у т. Шумяцкого творческого актива по вопросам запрещения постановки фильма «Бежин луг» режиссера Эйзенштейна 19—21 марта 1937 года] // Живые голоса. М., 1999. С. 39.

[40] Особенно наглядным эффектом является чрезмерное применение многоточия. К воображению голоса в письменных надписях см.: *Ю. Цивьян*. К семиотике надписей в немом кино.

[41] В связи с этим можно вспомнить «Искусство для борьбы» Гройса (*B. Groys*. Die Kunst für den Kampf // Musen der Macht / G. Witte; J. Murašov (Hg.). München, 2003. S. 151—171). Автор сомневается, что суть сталинской стратегии была в «исключении», и говорит, напротив, о «включении» всякого в диалектику борьбы. Преобразование человека в борца предполагает, что любое явление может быть трансформировано в симметрию «за и против». Иллюстрацией тому служат антикампании, выявляющие не «исключенного», а «включенного» в борьбу. Тем не менее, исключенное су-

ществует, и именно там, где различия асимметричны. Здесь позиция сталкивается не с отрицанием, а с несовместимостью, которую она не способна трансформировать в симметричное отрицание. Симметрия позиции и отрицания несет на себе также ответственность за взаимозаменяемость ценностей. Поэтому возведение сценаристов в авторы вовсе не противоречит упразднению авторских прав на сценарии в 1938 году. Отказ от понятия «тотальность», предпринимаемый прежде всего в исторических исследованиях, представляется нам ошибочным выводом. (См.: *P. Becker; K. Mundt; D. Steinweg*. Vorwort // Zwischen Anachronismus und Fortschritt. S. I—V). В последнее время Рыклин также пытается ввести дифференции в «насильственные миры диктатур». Критикуя понятие тоталитаризма и рассматривая сталинскую систему как диктатуру, он делает теоретический шаг назад (*M. Ryklin*. Räume des Jubels. Frankfurt a.M., 2003. S. 11.) Дискурс, тотализирующийся через рефлексию на свое «отрицание» вместо приобретения самоидентичности, подлежит дрейфу. Этим понятием Бодрийяр описывает постоянный сдвиг границы к ее «другому», которому подлежат дискурсы, тотализирующиеся в силу применения отрицания (*J. Baudrillard*. Die Agonie des Realen. Berlin, 1978. S. 7—10). Лишь частичная действенность «понятий борьбы» и сдвиги содержания этих понятий свидетельствуют поэтому не о дифференцированности системы, а являются следствием дрейфа, т. е. побочным эффектом собственной тотализующей стратегии.

[42] *В. Туркин*. О производственной культуре авторского сценария // Газета «Кино». 05.07.1938.

[43] См.: *R. Barthes*. Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M., 1988. S. 130; *K. Stierle*. Text als Handlung. München, 1975. S. 53; *Tz. Todorov*. Die Kategorien der literarischen Erzählung // Strukturalismus in der Literaturwissenschaft / H. Blumensath (Hg.). Köln, 1972. S. 278ff.; *G. Genette*. Die Erzählung. München, 1998.

[44] Кроме сложностей, с которыми сталкивается Блейман при построении «киноповести», следует обратить внимание на критику Вишневского по поводу «кинoромана» «Мы, русский народ». Вместо киноповести и кинoромана канонизируется кинорассказ как праобраз сценария.

[45] Попов помещает фабулу в центр сценарной композиции с условием, что «авантюрные жанры, где над всем доминирует логика событий», останутся в стороне (*И. Попов*. Указ. соч. С. 61).

[46] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 93, 94.

[47] Там же. С. 95.

[48] *Е. Дзиган*. Мы из Кронштадта. М., 1937. С. 26.

[49] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 16.

[50] *Б. Алперс*. Дневник кинокритика: 1928—1937. М., 1995. С. 121. Ср. также у Пудовкина: «Монтаж как термин лишь обозначает склейку кусков. Сборку картины из частей. Но, конечно, поскольку картина задумывается авторами и описывается до ее съемки в сценарии и режиссерском плане, части, из которых она будет собираться, определяются заранее» (*В. Пудовкин*. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1976. С. 252).

[51] *Л. Кулешов*. Основы кинорежиссуры. М., 1995. С. 234.

[52] *И. Попов*. Указ. соч. С. 96.

[53] См.: *А. Чирков*. Указ. соч. С. 36.

[54] Алперс выступает против противопоставления сценариста и писателя. См.: *Б. Алперс*. Указ. соч. С. 121.

[55] Запись сцен можно рассматривать в качестве распространенного аналитического шага. Анализ фильмов опирается, таким образом, на сценарии.

[56] *В. Волькенштейн*. Указ. соч. С. 107. Туркин тоже отмечает, что «фактура кинематографической событийности» начинает качественно отличаться от фактуры событийности театра. Сталкиваясь с различением, он отвечает удвоением внешности выражения и внутренности события. Целостность утверждается инкорпорацией во «внутреннюю событийность». «Непрерывность и целостность внешнего театрального действия ломаются, перерабатываются и вновь соединяются благодаря принципу эпического повествования и внутреннего (лирического) движения темы». У Туркина имплементации какого-либо другого вида искусства также являются способом образования единиц (см.: *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 73—74).

[57] *В. Волькенштейн*. Указ. соч. С. 107.

[58] Там же. С. 107. В параллели универсализации как модуса абстракции, инкорпорация представляется модусом обобщения сталинской эпохи.

[59] Там же. С. 108.

[60] *В. Волькенштейн*. Драматургия. М., 1929. Цит. по: *Б. и Ф. Кравченко*. Литературный сценарий. М., 1940. С. 78.

[61] *Б. и Ф. Кравченко*. Указ. соч. С. 79.

[62] *А. Чирков*. Указ. соч. С. 95. Отметим, что слышимость еще не является голосом. Голос принадлежит телу актера и в этом качестве является тембром речи.

[63] Там же. С. 93.

[64] *В. Туркин*. Драматургия кино. С. 171. К соотношению устной и письменной речи см.: *Ю. Мурашов*. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон. С. 599—608.

[65] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 27. Эти аргументы обобщаются в характеризацию киносценария как «полуфабриката». Концепция полуфабриката, за исключением Ржешевского и Эйзенштейна, характерна для всего сценарного дискурса второй половины 1920-х гг. Среди многих других см.: *В. Шкловский*. Моталка. М.; Л., 1927. С. 22; *Ю. Тынянов*. О сценарии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 323—324; *О. Брик*. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М., 1936. С. 43; *М. Блейман*. Что такое сценарий // О кино. М., 1973. С. 147—151.

[66] *В. Туркин*. Сюжет и композиция сценария. С. 81.

[67] Там же.

[68] Там же.

[69] *И. Попов*. Указ. соч. С. 63, 65.

[70] Там же. С. 65.

[71] *М. Рыклин*. Террорологики. М., 1992. Ср. также: «Кадры чаще всего иллюстрируют объединение коллектива людей — слушателей у радиотарелки, читателей у одной газеты, участников одного собрания перед трибуной — на основе слова, в большинстве случаев неслышимого» (*О. Булгакова*. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. С. 156).

[72] *И. Попов*. Указ. соч. С. 64. Психика коллективного человека отличается от психики отдельного индивидуума. Его выносливость больше, так же как и сила его восприятия. Его память слабее, его эмоциональность менее эластична и капризна, его внимание нестабильно.

3. МОТИВЫ И ЖАНРЫ

ЭММА ВИДДИС

«СТРАНА С НОВЫМ КРОВООБРАЩЕНИЕМ»

КИНО, ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА[1]

Любое революционное преобразование общества предполагает трансформацию картины мира, которая для этого общества характерна, и, тем самым, создание новой национальной карты. Образы пространства — воображаемая география нации — определяют контуры гражданства. Для молодой Страны Советов в первое послереволюционное десятилетие эта задача была в особенности сложна. Согласно официальной риторике, страна находилась в поиске новых форм «советской» идентичности, которые явно отличали бы ее от прежних «национальных» форм и соотносились бы с политической и социальной революционной организацией нового государства. Для этого требовалась новая карта.

В первое десятилетие после революции советская территория была пространством, обретшим «нового хозяина». Принятый 26 октября 1917 года Декрет о земле символически передал владение всей землей и ее недрами из частных рук в руки государства[2]. Эти «государственные руки» были, что немаловажно, приравнены к рукам народа. Таким образом, территория приобрела символическую целостность — целостность, «принадлежащую» массам. В этом качестве она могла быть подвергнута централизованному планированию. Известный ленинский план электрификации «всей России», принятый Восьмым партийным съездом в 1920 году, был первым «общенациональным» планом[3]. С начала первой пятилетки в 1928 году центральное планирование превратилось в ось, вокруг которой стали вращаться советские экономика и общество.

Советская одержимость планированием часто основывалась на желании Центра продемонстрировать степень контроля над обществом в целом и навязать унифицированные решения проблем огромным территориям. Сам термин «план» превратился в синоним монументальных амбиций, соотносящихся с историческими прецедентами, утверждающими централизованный контроль[4]. Несомненно, что параллельные проекты электрификации, индустриализации и коллективизации 1920—1932 гг. представляли собой беспрецедентную попытку трансформации советского пространства *в его целостности* — реконцептуализацию национальной карты.

Однако анализ визуальных и вербальных условий описания этих проектов раскрывает куда более сложную картину их целей и функций. В частности, он вскрывает риторику создания новых связей между центром и периферией, установку на конструирование альтернативной организации пространства при социализме.

Для молодого советского правительства освоение и нанесение на карту нового государства было фундаментальной задачей обозначения границ власти. Столкнувшись с «необъятными просторами» страны, власть должна была иметь дело с прагматическими и идеологическими императивами, диктующими формирование новой географии — как реальной, так и воображаемой. Сам успех нового государства зависел от минимализации огромных расстояний, разделявших центр и периферию, и от создания интегрированного социального тела. В практическом и символическом смыслах обеспечение этого пространства инфраструктурой становилось, следовательно, вопросом жизненной важности. Индустриализация, электрификация, расширение сети железных дорог были в определенном смысле частью более широкого процесса геодезического исследования советского пространства: трансформации пространства (неизвестного) в территорию (известную и нанесенную на карту).

Это видение территории новой советской нации основывалось на революции в пространственной организации, зеркально отражавшей революцию в организации социальной; оно было неразрывно связано с созданием и визуализацией того, что Исаак Бабель назвал «новым кровообращением» Советской России[5]. Социалистическое пространство строится на основаниях, отличных от тех, на которых базируется капиталистическое пространство: оно должно быть прежде всего равномерным и не иерархичным. Подобно тому, как уничтожаются классовые различия, преодолеваются «противоречия» между центром и периферией, между городом и деревней и т. д. В соответствии с императивом Энгельса, советское пространство предполагается трансформировать через «соединение города и деревни в единое целое»[6]. Однако это был не только проект унификации, но также и (по крайней мере, на уровне риторики) процесс *уравнивания*. На протяжении всех 1920-х гг. и в течение первой пятилетки экономическая кооперация крестьян и рабочих, именовавшаяся «*смычкой* города и деревни», была мощным идеологическим лозунгом, имевшим широкие импликации, выходящие далеко за пределы сугубо экономических дефиниций, к которым он был изначально привязан. Смычка была лозунгом в той же мере, в какой она была политикой, а метафорой настолько же, насколько она была реальностью: крестьянин и рабочий едины как советские граждане, а центр и периферия реконфигурированы как *равные пространства* в де-иерархизированном обществе. Безграничный «простор» воссоздавался как единая сеть взаимосвязанных пространств. Внутри этой модели взаимосвязей возникал ключевой вопрос о структуре советской идентичности. Как на практике «уравненные» пространства должны быть организованы? И где пересекаются местная и «национальная» идентичности?

ЛИНИИ ЭЛЕКТРОПЕРЕДАЧ

Успех этого двойного проекта — унификации и уравнивания — зависел во многом от дорог и средств коммуникации. Инфраструктура сделала возможной как реальную, так и воображаемую карты. В практическом смысле инфраструктурные связи определяли рамки для социального и индустриального развития, тогда как на символическом уровне линии электропередач и железнодорожные пути создавали метафорический скелет для «необъятного простора» — пространства, бывшего до сих пор безграничным и не оформленным в общественном воображении.

Нигде это наложение практического и символического начал не выразилось яснее, чем в монументальном Плане электрификации, объявленном в 1920 году. План ГОЭЛРО, выросший из предложения Глеба Кржижановского (гражданского инженера при прежнем режиме), был поворотным пунктом в идеологическом «картографировании» Советской страны, но одновременно и первым объединяющим единым планом экономической реконструкции. Он стал ответом как на идеологические, так и на прагматические императивы. Проблема транспортировки горючего и ресурсов через «необъятные просторы» давно представляла собой основное препятствие для быстрой индустриализации, а споры о том, как создать сеть коммуникаций и рационализировать развивающуюся российскую промышленность, велись в царской России в XIX веке постоянно[7]. Тем самым после революции большевики встали перед необходимостью немедленных решений самых насущных практических проблем.

Электрификация позволяла решить многие из них. Способствуя индустриализации в невиданных масштабах, она одновременно — что не менее важно — трансформировала повседневную жизнь в каждой точке Советской страны, создавая сеть, которая интегрировала бы центр и периферию. Развертываемая в тесной связи с радиофикацией, электрификация представляла собой часть коммуникативной инфраструктуры, объединявшей несопоставимые (как реально, так и символически) пространства. Она делала возможными новые схемы бытования нации на карте — то, что Кржижановский называл «электрическим скелетом» страны[8].

Структура этого «скелета» — сеть электролиний — поднимает фундаментальный вопрос об организации национального пространства. Как таковая, она позволяет увидеть более широкую проблему, с которой столкнулась власть в этот период в своем подходе к пространственной организации страны. Так, споры 1920-х гг. фокусировались на противопоставлении радиальной системы (в которой центральная электростанция — с Москвой как центральной точкой — распределяла бы энергию по всей территории) и децентрализованной, сетевой энергетической модели страны[9]. Окончательный план, представленный в 1921 году, разделял Российскую Федерацию на восемь экономических регионов, тем самым положив начало региональному планированию[10]. Этим намечалось произвести «революционный сдвиг в географическом размещении производств»[11]. Ударение делалось на осях, которые пересекали бы территорию, связали бы соответствующие части и созда-

ли бы новые «центры», которые, как провозглашалось в Плане, «прежде всего связаны между собою электролиниями»[12]. Это не означало, конечно, отказа от центральной позиции столицы: фактически, основная карта электрификации демонстрирует традиционную радиальную структуру, имеющую Москву в своем центре. На карте были отмечены, однако, и линии, проходившие независимо от столицы между такими городами, как Тула, Рязань, Нижний Новгород, Тамбов. Это соответствовало принципам плана: небольшие города призваны были играть роль местных центров. Таким образом, электрификация распространила традиционную радиальную структуру на периферию. В этом качестве она сохранила двойную модель радиальной (центростремительной) и одновременно децентрализованной (центробежной) пространственной организации, сбалансировав идеал децентрализации с прагматической необходимостью центра.

Эта оппозиция между сетевой и радиальной моделями организации электрификации хотя и казалась сугубо специальной, касалась на самом деле куда более широких тем — определения территорий и отношений между центром и периферией в новой советской географии. Действительная организация энергосистемы была почти что вторичной по сравнению с метафорическим смыслом дебатов. В качестве символа сетевая модель энергосистемы была широко понята (и продвигалась именно в этом качестве) как радикальный уравниватель периферии с центром. Обеспечение нации электроэнергией лишило бы промышленность практической необходимости в центре, позволив ей распространяться по всей национальной карте при помощи новой «сети»: «Россия покроется густой сетью электрических станций»[13]. Внутри этой новой сети все сферы были бы символически равны: «даже маленькие электрические станции должны стать местными центрами»[14]. Образ электросети стал важным символом нового пространства, все части которого должны были быть теперь «спаяны в единое целое мощной сетью растущих из года в год государственных электропередач»[15].

ПРОСВЕЩЕНИЕ: ЛАМПОЧКА ИЛЬИЧА

В качестве объединяющей сети электросвязь несла не только электрическую, но и идеологическую энергию — просвещение как «электрическое образование масс»[16]. Электрификация вела к культурной трансформации нации: согласно массовой риторике, лампочка Ильича «осветила темные углы» Советской страны[17]. В течение 1920-х гг. План ГОЭЛРО оставался основным орудием в борьбе с «пережитками капитализма» и экономической отсталостью деревни, а также инструментом достижения идеала «смычки». Он, как заявил Ленин, «свяжет город и деревню, покончит с розныю между городом и деревней, даст возможность культурно поднять деревню, победить даже в самых глухих углах отсталость, темноту, нищету, болезнь и одичание»[18].

«Электрическое просвещение» вовсе не было метафорой: Ленин требовал, чтобы экземпляры Плана электрификации содержались на электростанциях и в школах в качестве вдохновляющей граждан книги: «Эта програм-

ма партии должна стать основной книжкой, которая должна пойти во все школы»[19]. Изучение программы электрификации предусматривалось в форме участия в своеобразном ритуале. В рамках программы по пропаганде Плана ГОЭЛРО журналисту И. И. Скворцову-Степанову была заказана книга, популяризирующая электрификацию. Второе издание книги (1922 года) содержало предисловие Ленина, в котором вождь рекомендовал прочитать ее каждому гражданину нового Советского государства, «чтобы при каждой электрической станции в России — а их свыше 800 — не только была эта книга, но и проводились обязательно общедоступные народные чтения»[20].

Все граждане должны были участвовать как прямо, так и символически в достижениях страны: каждый мог выполнить хотя бы небольшие задачи по электрификации. В Плане и обслуживающей его риторике тщательно поддерживался баланс между грандиозными сооружениями (огромные электростанции типа Волховстроя и Днепростроя — наиболее известные достижения в деле электрификации) и небольшими задачами на микроуровне, а региональные и национальные карты артикулировали этот баланс: как обещал Ленин, «вы получите [...] рядом с общим планом проведения электрификации специальные планы, написанные для каждого района»[21].

Постоянное перетекание от микро- к макроуровню и обратно, очевидное в этих описаниях, было общим местом в пропаганде этого времени и отражалось в социальном и пространственном планах. Знаменитое заявление Ленина в 1920 году о том, что «коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны», раскрывает здесь сложные отношения между контролем сверху и властью на местах[22]. С одной стороны, электрификация была важнейшим инструментом распространения Советской власти по всей территории, орудием в государственном проекте консолидации и гомогенизации. С другой стороны (по крайней мере, риторически), это был децентрализирующий проект, который должен был прибавить власти регионам («всей стране») и позволить им играть свою особую роль в создании нового социалистического мира. Таким образом, стремление к гомогенности сопровождалось парадоксальным, на первый взгляд, интересом к особенностям и различиям на уровне региона или коммуны. Имплицитно План утверждал, что каждый уголок «всей страны» важен — каждый угол заслуживает света, каждый играет свою роль. Имея в виду такую подвижность и региональность Плана, Ленин писал: «Эта программа, каждый день, в каждой мастерской, в каждой волости, будет улучшаться, разрабатываться, совершенствоваться и видоизменяться»[23].

КИНОСЪЕМКА ЭЛЕКТРИФИКАЦИИ

Ленинское видение символического характера Плана было частью более широкой установки на формирование советской истории как процесса, в который вовлечен «каждый», а упор на интеграцию и унификацию сыграл жизненно важную роль для кино. Значение фильма в пропаганде «смычки», в передаче «новостей» в деревню, в превращении крестьянина в участника

«строительства новой жизни» и гражданина нового государства было совершенно ясно. Подобно радио и электрификации, кинематограф был интегратором, создающим единое советское пространство.

Начиная с середины 1920-х гг., производство и распространение «киногазет» было признано важнейшей идеологической задачей[24]. «Союзкиножурнал», координировавшийся «Союзкинохроникой», произвел в 1926 году 39 выпусков; к 1929 году цифра выросла до 84 немых фильмов и с тех пор не опускалась ниже 70 фильмов в год[25]. В годы первой пятилетки эти киногазеты превратились в важнейшее орудие консолидации и убеждения. Так, «Наши достижения» — серия киножурналов, выходивших ежемесячно в 1930 году и являвшихся своего рода киносопровождением к одноименному журналу, издававшемуся М. Горьким — были специально нацелены на периферийного зрителя, рассказывая (и показывая) ему о достижениях «центра» (государства): «Маленькие люди должны знать, что всякий их труд возвращается им же в форме тех достижений, о которых рассказывает этот журнал»[26]. Серии фильмов, подобные этой, прослеживали возникновение нового воображаемого национального пространства: заключая в себе фрагменты, снятые разными кинооператорами в разных регионах, они подчеркивали важность вклада региона в великие достижения страны. Этим путем кинообразы наносили на карту единую территорию, в которой отношения между центром и периферией характеризовались взаимозависимостью. В соответствии с риторикой электрификации, статус центра зависел от действий периферии, а достижения «маленького человека» являлись источником национальной гордости.

Еще в 1920 году Ленин подчеркнул необходимость кинозаписи процесса электрификации и широкого распространения фильмов[27]. Фильм выполнял одновременно функции агитации и просвещения: его задача состояла как в распространении хорошей новости (развитие электрификации как исторического проекта), так и в «образовании» масс (практическое значение электрификации). Более того, фильмы должны были способствовать массовому участию (как символическому, так и реальному) в процессе преобразования страны. Подобно другим пропагандистским материалам, документальные фильмы, посвященные ГОЭЛРО, были отмечены постоянным сдвигом от частного к общему, отражающему двойную динамику электрификации. Во-первых, электричество, будучи базой индустриализации нации, пропагандировалось в монументальных фильмах об электростанциях и грандиозном строительстве. Во-вторых, лампочки Ильича изменили жизнь рабочих и крестьян во всех уголках огромной страны. Электросеть тем самым имела как общенациональное, так и местное значение.

Лампочки Ильича были *идеологическими* лампочками, приобретшими почти иконический статус в 1920-е гг. Два ключевых образа постоянно повторяются в документальных фильмах об электрификации: первый — электропровода, присоединенные к деревенскому дому; второй, более интимный — крестьянская семья дома за работой при электрическом освещении[28]. К примеру, одна из частей знаменитой кинохроники Эсфирь Шуб «Великий путь», посвященной десятилетию Советской власти, называлась «Электрифициру-

ем советскую деревню». Процесс был последовательно разделен на ряд репрезентативных эпизодов: от панорамы деревни (в ночной иллюминации) камера постепенно приближалась к уличной лампе, затем следовал электропровод, идущий в дом и, наконец, проходящий через освещенное окно вовнутрь[29]. Подобным же образом Дзига Вертов в фильме «Шагай, Совет!» (1926) демонстрировал многообразие способов функционирования электрификации. Режиссер двигался «от коптилки в центре города [...] к электрификации окраин» и, наконец, «к электрификации деревни»[30]. Визуальные образы создавали новую, всеобъединяющую «сеть»: провода и опоры электропередач появлялись поначалу в провинциальном городке, затем в деревне и, в итоге, живая сила электрификации входит в каждую избу, освещая прежде всего, разумеется, портрет великого Ленина, отца электрификации.

Так деревня и каждый отдельный дом были символически связаны с большим советским пространством. В образе освещенного дома и электрической лампочки просвечивало растущее благосостояние простых людей и государства в целом. В одной из киногазет под названием «Советская деревня» лампочка прямо связана с титром «Зажиточная жизнь для нас уже не мечта»: эпизоды, снятые на Нижней Волге, показывают электропровода, подсоединенные к дому колхозника, затем камера сдвигается прямо к лампочке внутри дома, при которой его жильцы работают[31]. Тема «Электричество на деревне» стала одной из ключевых в советском культурном производстве 1920—30-х гг. Как декларировалось в одном из фильмов 1932 года, «во всей стране зажигается ленинский свет. Помним завет о смычке»[32].

Таким образом, репрезентация электрификации в документалистике сделала видимой диалектику гомогенности и различий в репрезентации отношений между местным и общесоветским пространствами. В своем стремлении к похожести и равенству модель «сети» поднимала вопрос о статусе локальности в советской воображаемой географии. Освещенная деревня стала знаком на идеологической карте, запущенной в национальное обращение. Одновременно с этим, однако, деревня была *идентифицирована*, были заданы координаты локальной идентичности. Этот очевидный парадокс являлся продуктом пропаганды: деревенская община, когда-то очень специфическая, была совершенно абстрактной. Проходя сквозь пропагандистский фильтр, локальность хоть и приобретала обобщающие черты, но оставалась при этом не более чем примером локальной идентичности для более широкой аудитории. Эту парадоксальную двойственность «децентрализованное» пространство сохраняло в течение 1920-х гг. и эпохи первой пятилетки.

ГРАНДИОЗНЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ

В широком смысле, электрификация трансформировала как реальный, так и символический ландшафт, создав новые точки ориентации и линии влияния на безбрежных русских просторах. Можно сказать, что она привела к сдвигу в самой концепции советского пространства — от беспредельного и неоформленного «простора» к ограниченной и нанесенной на карту террито-

рии. Этот сдвиг был ускорен первой пятилеткой. В 1927 году были запущены три грандиозных индустриальных проекта: Волго-Донской канал, Днепрострой и Турксиб, связывавший туркестанский хлопок с сибирским зерном и энергией. Это были краеугольные камни советской индустриализации, и каждый из них быстро стал важнейшим символом советского героического настоящего.

Запуск первой пятилетки сопровождался колоссальной пропагандистской кампанией, в которой кино играло ключевую роль[33]. Документальные фильмы наносили на карту достижения пятилетки. Так, в 1930—31 гг. были созданы фильмы о строительстве Магнитогорского комбината[34], а серия документальных фильмов «Карта капитального строительства», выходившая с 1929 года, указывала на степень изменения национальной карты в годы пятилетки. Каждый эпизод открывался видом большой карты всей советской территории с нанесенными на нее новыми «лампочками» советских достижений, после чего обращался к индивидуальным большим и малым проектам, изменявшим лицо страны[35]. Всё было в настоящем: «Страна строится [...] буквально без конца» — заявлялось в одной из статей 1930 года[36].

Запуск в 1932 году Днепростроя был запечатлен в ряде документальных фильмов в качестве огромного достижения Советского государства. Задача кино и других средств пропаганды сводилась к тому, чтобы включить всю территорию в празднование этих достижений, к тому, чтобы сделать их общими. Примером может служить фильм, произведенный подвижной киностудией Александра Медведкина в течение трех часов открытия Днепрогэса и тут же отправленный для просмотра в ближайшие города[37]. Уже на следующий день фильм достиг Москвы и других крупных городов (Киев, Сталино, Харьков), «чтобы пролетарии столицы СССР и Украины на другой день увидели то, что они так долго ждали»[38]. Скорость производства и распространения была живой демонстрацией преодоления огромных расстояний в унифицированном советском пространстве, направленной на вовлечение всей новой советской нации в историческое настоящее.

В 1930 году по случаю десятилетия плана ГОЭЛРО был выпущен специальный документальный фильм[39]. В нем были использованы две карты для сравнения Советской территории с территорией дореволюционной России. В фильме показывались мифические «далекие пути», которыми в царской России перемещались уголь и нефть к центральным фабрикам и заводам (3150 км. от Баку до Санкт-Петербурга), и изображались поезда, пересекавшие пустые степи — пространство, репрезентирующее необжитость «необъятной» досоветской территории. Фильм демонстрировал по контрасту, как электрификация трансформировала национальное пространство, освоив эти расстояния. Центр — Москва — уже не был единственным узлом: электрификация локализовала производство, сделала его возможным практически в любой точке на карте страны.

Фокусируясь на децентрализации, фильм проявил другой важный аспект ранней советской индустриализационной пропаганды — упор на повседневную жизнь людей. Воображаемое сдвигается от промышленного строительства к жилью: Волховстрой создал базу для строительства новых фабрик и

прихода нового пролетариата, нуждавшегося в жилой площади. Триумфальный финал фильма демонстрировал идеологическую ценность жилья для новых рабочих (рабочего поселка) в двух последовательных образах, сводивших воедино локальное и национальное пространства. В первом достижения Днепростроя отмечены ночной иллюминацией: панорамная съемка левого берега реки, усыпанного огнями электричества. Так стройка наносилась на карту. За этими электрическими огнями лежала реальность рабочего жилья, поэтому фильм завершался съемками построек, которым еще предстояло стать настоящим поселком. Несмотря на очевидное фокусирование на промышленных центрах, фильм сдвигается к периферии, к бытовому как важнейшей части социалистического строительства. Этот фокус на жилье свидетельствует о переходе от макро- к микро-измерению в ранней советской идеологии, к повседневной жизни, являющейся жизненно важной параллелью к монументальному строительству.

СЪЕМКА ЛОКАЛЬНОСТИ: КИНОПОЕЗД АЛЕКСАНДРА МЕДВЕДКИНА

Этот акцент на повседневности стал главной чертой новой воображаемой карты советского пространства в 1920-е гг. и эпоху первой пятилетки. Кинематографисты и идеологи полагали, что массовая аудитория лучше откликается на знакомое, т. е. на репрезентацию своей собственной повседневности. Редакционная статья журнала «Советское кино» в одном из номеров за 1925 год предлагала концентрироваться не сколько на картинах о центре или военных парадах и демонстрациях, столько на такой документальной кинопродукции, которая охватывала бы «во всём объеме подлинную жизнь всех народов, населяющих СССР, их быт и повседневные события»[40]. Всё это переросло в конце 1920-х гг. в кампанию под названием «Лицом к деревне», частью которой было создание фильмов о том, что могло бы быть интересно и значимо для крестьян. Попытки исследования зрителя предпринимались как в городе, так и в деревне[41]. Так центр пытался понять особенности периферии: «изучать крестьянского зрителя — это значит изучать жизнь, интересы и быт деревни»[42]. Таким образом, превращение кинофикации в эффективный идеологический инструмент влекло за собой внимание к реалиям повседневной жизни и местного пространства. Оно также требовало признания за «локальностью» права на *специфичность*.

Эта забота об опыте локальности в особенности видна на примере работы кинопоезда Александра Медведкина — настоящей киностудии на колесах, созданной в августе 1931 года по указанию ЦК, путешествовавшей по советской территории в период между 1931 и 1935 гг. и документировавшей на кинопленку строительство социализма[43]. Кинопоезд выполнял пропагандистскую миссию, обучая и, что еще важнее, *правдиво показывая* реалии социалистического строительства. Поезд перемещался в основном от Москвы к главным городам: «Там, где что-то было не так, например, не выполнялся план или было негодное руководство, туда направлялся наш поезд», который, как вспоминал Медведкин, выполнял роль «своего рода общественного обви-

нителя»[44]. Фильм должен был непосредственно участвовать в становлении нового порядка: «Кино может быть не только вообще оружием партии, — заявлял Медведкин, — но и конкретным оружием партийной ячейки на конкретных участках социалистического строительства»[45].

Кинопоезд был частью гомогенизирующего проекта, направленного на реализацию директив центра. Его взгляд, фиксирующий на кинопленку результаты плановых преобразований «на местах», был, между тем, повернут к периферии. Путешествуя по стране, кинопоезд фокусировался на проблемах индустриализации и коллективизации в самых разных местах, отвечая на требование строительства социализма «на всех уровнях» общества и приводя в баланс грандиозные, общесоюзные и местные события. Еще более важно то, что практика поезда сильно отличалась от обычных агит-поездов: он не поставлял фильмы с центра на периферию. По прибытии команда поезда записывала на кинопленку жизнь местной коммуны, колхоза, провинциальной фабрики в их повседневности по принципу кинохроники. Затем фильм проявлялся, редактировался прямо в поезде и тут же показывался местным жителям[46]. Таким образом, фильмы производились *на месте* и предназначались для местного использования. «Главное отличие кинопоезда от любой кинофабрики заключается в том, что съемка фильма у него органически и неразрывно связана с немедленным показом на месте производства», — заявлял Медведкин[47].

В этом смысле кинопоезд был ответом на насущный вопрос 1920-х гг. — как общаться с массами?[48] По мнению Медведкина, следовало показать людям то, что они знают лучше всего: «Увидеть на экране своих друзей. Свой цех, свою улицу — интересно каждому человеку»[49]. Последствия этого одомашнивания для воображаемой карты Советской страны удивительны: на экране крестьяне и рабочие видят себя в качестве советских граждан, а их повседневная жизнь представлена почти «как кинохроника». Таким образом, кинопоезд придавал местной повседневности статус *события*, занимающего важнейшее место в национальном пространстве.

Согласно Николаю Изволову, команда кинопоезда «первой осознала, что экран — это не зеркало, но преобразователь жизни»[50]. Можно сказать, однако, что группа Медведкина замечательна как раз открытием и расширением потенциала экрана именно как зеркала, отражающего жизнь самого зрителя во всей ее непривлекательности. Продукция кинопоезда представляла *местным жителям самих себя*. Соответственно, Медведкин зафиксировал в реакции на свои фильмы зрительский шок от самоидентификации с экранной реальностью[51]. Кино, в конце концов, было всё еще сравнительно новым медиа, «волшебным зеркалом», обладающим каким-то загадочным шармом. Увидеть себя запечатленным в этом волшебном зеркале было, наверное, захватывающе и волнующе, а процесс остранения давал зрителю новое знание как о себе, так и об окружающей его среде. Для Медведкина этот процесс был агитационным по преимуществу — своеобразная интерполяция, через которую несознательный человек превращался в советского гражданина, приписанного при помощи камеры к новому символическому порядку.

В основе философии кинопоезда лежала глубоко укорененная вера в идеологическую значимость *участия*. Сотрудничество и соучастие были главными чертами его работы, частью общего группового проекта, который лежал в основе медведкинского видения. Местные жители были втянуты в производство фильмов на разных уровнях — вплоть до помощи в создании титров. И по мере развития техники и процедур, использованных в работе кинопоезда в течение первого года, можно видеть грандиозность миссии, которую Медведкин возложил на себя: не просто лечение повседневных проблем, но использование кино в создании самих категорий гражданства и гражданского участия. «Маленькие люди» («невидимые герои», по словам Медведкина) играли важную роль в строительстве социализма.

Так локальность маркировалась на воображаемой карте. Помимо местной самоидентификации, сама природа работы кинопоезда требовала координации локального пространства в системе других территориальных связей. По прибытии в Донбасс, например, команда Медведкина демонстрировала шахтерам фильмы, привезенные с Кривбасса и снятые там за несколько недель до того[52]. Демонстрация фильмов, произведенных во время предыдущих поездок по другим шахтам или колхозам в течение одной экспедиции, создавала воображаемую сеть. Можно сказать, что в фильмах кинопоезда «местное» являлось более ценной категорией, чем «общенациональное». Организованный в центре и присланный оттуда, поезд на практике символически отменял этот центр, как бы растворяя его в региональных связях и поддерживая местную самоидентификацию, включенную в «символическую реальность» советскости. Кинопоезд демонстрировал местное местному, давал голос периферии, позволял местным жителям увидеть себя на экране.

Этот интерес к локальному делает фильмы кинопоезда удивительными документами «нового быта» начала 1930-х. Так, фильм «Как живешь, товарищ горняк?» (1932) открывается заседанием шахтерского комитета, на котором обсуждаются проблемы низкой производительности и трудовой дисциплины. Заседание было снято, что называется, «в реальном времени» с минимальным использованием монтажа (как это практиковалось в работе кинопоезда). В результате раскрывается неэффективность самого комитета, подчеркнутая показом растущей кучи протоколов и документов. Другой титр обращается к зрителю с вопросом: «Как *твоя* жизнь, товарищ шахтер?», тогда как камера раскрывает повседневную жизнь самих шахтеров. Ответ, как можно понять, далек от позитивного. Фильм противопоставляет реальность условий жизни идеалам советского строительства, раскрывая правду, стоящую за государственной риторикой. В фильме, например, демонстрируется несостоятельность государственной политики распространения «культуры» и «культурности» в различных слоях населения; свидетельством лживости государственной риторики об «украшении» рабочих кварталов «зеленью» являются жалкие деревца — ироническая подсветка к широко рекламируемым интенциям государства создать утопическое пространство для отдыха нового пролетариата. Кровати — без матрасов, в коммунальной столовой никто не ест, тридцать семей живет в одном помещении...

Фильм критикует плохие условия жизни и, как таковой, является чудом сохранившимся документом реальной жизни. Нацеленные на решение ло-

кальных проблем, работники кинопоезда не боялись показывать действительные проблемы, с которыми сталкивались советские граждане в годы первой пятилетки, и этот фильм отличается прежде всего глубокой симпатией и сочувствием к «товарищу шахтеру» и его друзьям. Он демонстрирует силу духа простых людей, их способность обживать пространство среди грязи и трудностей, одомашнивать его. Фильм показывает, как шахтеры и их семьи создают жизнь в невыносимых условиях: люди готовят пищу на грязном дворе общежития, дети играют среди жалкой «зелени», семьи живут скученно, молодые люди ищут уединения в общественных местах... Крупным планом — ноги, утопающие в непроходимой грязи, как символ тяжелых материальных условий повседневной жизни.

***

Итак, двойственность и сложность советской «локальности» становится очевидной. В риторике и образах электрификации мы видим, что новое советское пространство позиционировалось как децентрализованное и уравненное: категории локальности — местной специфики и участия — были в числе основных опор грандиозного проекта государственной трансформации. Однако это было нечто большее, чем чистая прагматика. Здесь нашла свое отражение более широкая и вполне искренняя идеологическая установка на создание нового типа пространственной организации, нового «кровообращения» Советской России. В фильмах Медведкина особенно ясно заметно это фокусирование на периферию. Но очевидны также и парадоксы такой установки. В нарочитом подчеркивании Медведкиным специфичности повседневной жизни регионов и периферии Советской страны реалии локальности были вскрыты как нечто совершенно отличное от идеализированной абстрактной «электрифицированной деревни». В результате мечта о новой пространственной организации начала распадаться на частности; местное пространство не поддавалось символическим трансформациям, неподъемным и куда более «другим» и «особенным», чем того требовали модели «сети» воображаемого советского пространства.

Перевод с английского Е. Купсан

---

[1] Материал этой статьи взят из моей книги «Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War» (Yale University Press: New Haven, 2003).

[2] В феврале 1918 года за ним последовал более развернутый Декрет ВЦИК о социализации земли.

[3] *В. И. Ленин*. 26 февраля 1919 // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений в 55-ти тт. 5-е изд. М., 1958—1965. Т. 35. С. 105.

[4] См.: *R. Pethybridge*. The Social Origins of Stalinism. London, 1974. Согласно Фасмеру, термин «план» возник в русском языке в петровскую эпоху в связи с

модернизационными амбициями Петра (*Max Vasmer*. Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1953). Это слово приобрело иконический статус в советский период и, в частности, в сталинскую эпоху.

[5] *И. Бабель*. Нефть // И. Бабель. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. М., 1992. С. 226.

[6] Цит. по: Современная архитектура. 1930. № 1—2. С. 56.

[7] *R. Roosa*. The Association of Industry and Trade, 1906—1914 (неопубликованная докторская диссертация, Columbia University, 1967). Цит по: *A. D. Rassweiler*. The Generation of Power: The History of Dneprstroi. New York, 1988. P. 23. См. также: *A. D. Rassweiler*. Russian Industrialists and State Socialism // Soviet Studies. 1972. № 23. P. 395—418. Кржижановский писал свои первые проекты электрификации еще до революции как служащий министерства.

[8] *Г. Кржижановский*. Об электрификации. Речь на VIII съезде Советов. М., 1921. С. 9.

[9] См.: *J. Coopersmith*. The Electrification of Soviet Russia. Ithaca, 1992. P. 157—167.

[10] Сюда входили: Центральный промышленный район, Северо-Запад, Урал, Донецк, Запад, Средневолжский район, Сибирь и Кавказ. Следует заметить, что это были традиционные индустриальные центры.

[11] *И. Скворцов-Степанов*. Электрификация Р.С.Ф.С.Р. в связи с переходной фазой мирового хозяйства. М.; Пг. 1923. С. 176.

[12] План электрификации РСФСР: Введение к докладу VIII съезду Советов. М., 1921. С. 142.

[13] *В. И. Ленин*. Отчет о работе Центрального Исполнительного Комитета // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений в 55-ти томах. Т. 42. С. 161.

[14] План электрификации РСФСР. С. 217.

[15] *Г. Кржижановский*. 10 лет ГОЭЛРО: речь на торжественном пленуме Мособлисполкома и Моссовета 25 декабря 1930 г. М., 1931. С. 13.

[16] *В. И. Ленин*. Отчет о работе Центрального Исполнительного Комитета. С. 158.

[17] Источник этого выражения трудно обнаружить, поскольку оно было широко распространено. См., например, подпись под фотографиями в журнале «Прожектор» («Засияла лампочка Ильича»), воспроизведенными в кн.: *В. Листов, Г. Амбернади*. Октябрьские страницы (1917—1941). М., 1970. С. 158.

[18] *В. И. Ленин*. Отчет о работе Центрального Исполнительного Комитета, 2 февраля 1920 г. // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений в 55-ти томах. Т. 40. С. 109.

[19] Там же. С. 160—161.

[20] *В. И. Ленин*. <Предисловие к книге И. Скворцова-Степанова «Электрификация Р.С.Ф.С.Р.»>. В некоторых изданиях этой брошюры вступление атрибутировано Н. Лениной (Надежде Крупской).

[21] Там же.

[22] *В. И. Ленин*. Отчет о работе Центрального Исполнительного Комитета. С. 159.

[23] Там же. С. 158.

[24] См.: Party Cinema Conference Resolution: The Results of Cinema Construction in the USSR and the Tasks of Soviet Cinema // The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896—1939. / R. Taylor, I. Christie (Ed.). London, 1988. P. 211.

[25] Цифры взяты из каталога Всероссийского Государственного архива кинофотодокументов (далее — РГАКФД).

[26] Цит. по.: *Максим Горький*. Титр из «Наших достижений» (1930) (РГАКФД 0—1833).

[27] *В. И. Ленин*. Письмо А. И. Рыкову и И. И. Радченко, 28 октября 1920 // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений в 55-ти томах. Т. 51. С. 320.

[28] См., напр.: Наши достижения. 1930. № 1 (РГАКФД 0-1833).

[29] «Великий путь» (1927, реж. Эсфирь Шуб) (РГАКФД 0-2967-XI).

[30] «Шагай, Совет!» (1926, реж. Дзига Вертов) (РГАКФД I-10257).

[31] «Социалистическая деревня: Кино-журнал». 1933. № 24 (РГАКФД I-2625).

[32] «На ленинском пути» (1932) (РГАКФД I-3795).

[33] См., напр.: «Первая пятилетка в СССР» (1929) (РГАКФД I-13973).

[34] См., напр.: «Магнитострой» (1930) (РГАКФД I-3319).

[35] «Карта капитального строительства» (1929) (РГАКФД I-12834).

[36] Обзор печати // Вопросы коммунального хозяйства. 1930. № 6. С. 76.

[37] «Пуск Днепростроя» (10 октября 1932, 8 ч.) (РГАКФД 0-5214). *А. Медведкин*. Что такое кинопоезд? // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1980. С. 45.

[38] 12 ударных рейсов. М., 1934. С. 17.

[39] 10 лет ГОЭЛРО: Киноиллюстрация к докладу т. Кржижановского (1930) (РГАКФД 0—9711).

[40] Советское кино. 1925. № 2—3. С. 53—55.

[41] См., напр., протоколы послепросмотровых обсуждений в рабочей аудитории: Лицом к лицу с рабочим зрителем // Кино и жизнь. 1929. № 4. С. 15—17; По провинции // Советское кино. 1927. № 2. С. 24—25.

[42] Советское кино. 1925. № 2—3. С. 51.

[43] *R. Taylor*. An Interview with Alexander Medvedkin // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / R. Taylor, I. Christie (Ed.). London, 1994. P. 165—176 (169).

[44] *А. Медведкин*. Что такое кинопоезд? // Из истории кино: документы и материалы. М., 1974. С. 28.

[45] Там же.

[46] Только в 1931—32 гг. в поезде было сделано 72 фильма под руководством Медведкина. Большинство из них считается утерянным. В 1989 году девять из них были найдены в ранее не исследованном архиве. Библиографию и фильмографию Медведкина и его поезда см.: *А. Дерябин*. Весь Медведкин. Фильмография // Киноведческие записки. 2000. № 49. С. 86—146.

[47] *А. Медведкин*. Что такое кинопоезд? С. 28.

[48] *А. Медведкин*. 294 дня на колесах // Из истории кино: документы и материалы. М., 1977. С. 37. Н. А. Изволов также утверждает, что влияние Медведкина на зрителей было огромным, это было смешением знакомого и незнакомого (см.: *Н. Изволов*. Феномен кино: История и теория. М., 2001. С. 247).

[49] *Н. Изволов*. Цит. соч. С. 247.

[50] Там же.

[51] *А. Медведкин*. 294 дня на колесах. С. 37. См. также: *А. Медведкин*. Что такое кинопоезд? С. 34.

[52] 12 ударных рейсов. М., 1934. С. 29

НАДЕЖДА ГРИГОРЬЕВА

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРУДА В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ КОНЦА 1920—1930-х гг.

Проблема репрезентации труда в кино чрезвычайно сложна ввиду объема понятия «труд», границы которого в рассматриваемый период разомкнулись, вобрав в себя почти все виды человеческой деятельности. Поскольку символистская театрализация поведения в 1920-е гг. онтологизируется, художественные практики, в свою очередь, превращаются в способ бытия. Изоморфизм искусства и «жизни страны» отражается, в частности, в ситуации литературного технотопа, организуемого государством. Именно в эпоху тоталитаризма любое действие рассматривается как художественное высказывание, а художественное высказывание интерпретируется как производственный процесс. Кино играет здесь определяющую роль, поскольку является прообразом организационного синтеза индустрии и искусства в тоталитарном Gesamtkunstwerk[1]. В качестве примера можно привести музыкальные производственные комедии, где рабочие и крестьяне пляшут и поют у своих станков и тракторов[2]: здесь есть и обретение всеобщего счастья в труде, и понимание работы как искусства[3] (при этом Вагнер превращается в голливудский мюзикл), и карнавализация процесса производства.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ ТРУДА

Чтобы проанализировать структуру кинорепрезентации труда, следует, в первую очередь, обратиться к феномену движения. В «Творческой эволюции» (1907) Бергсон рассматривает человеческое сознание по аналогии с кинематографическим механизмом[4]. Согласно Бергсону, «кинематографический» интеллект как средство человеческого познания ошибочен и должен быть смещен по мере творческой эволюции своей противоположностью — интуицией, способной постигать процесс становления как континуальное единство. Жиль Делез в своей книге «Кино 1. Образ-движение» (1983) оспаривает точку зрения Бергсона на дискретность кинематографического способа познания. Развитие кинематографа, по Делезу, состоит в переходе от монтажа, который разбивает на части движение, от ассамбляжа «движений-образов», от «непрямой репрезентации времени» к показу непрерывного движения, к прямой репрезентации длительности (durée), к «времени-образу»[5].

Киноаппарат, по Бергсону, оказывается сродни «философии идей», при этом под «идеей» понимается картина действия, «заснятая» с трех точек зрения:

прилагательного, существительного и глагола. Сведение вещей к идеям состоит в разложении процесса становления на его главные моменты[6].

Интересно, что задолго до изобретения техники, «автоматически» фиксирующей видимую действительность наподобие человеческого сознания, в философии Гегеля уже был различим своего рода «фотографический» способ организации мысли. Дихотомия «тьма/свет» играет роль в определении Духа: лишь в самосознании как понятии Духа — «поворотный пункт сознания, где оно из красочной видимости чувственного посюстороннего и из пустой тьмы сверхчувственного потустороннего вступает в духовный дневной свет настоящего»[7]. К законам негативного отображения реальности отсылает основное гегелевское *движение* (die Bewegung) — снятие противоположностей. Самосознание в «Феноменологии духа» функционирует как негативная пленка, фиксирующая моменты действительности: «Только будучи *негативной сущностью оформленных самостоятельных моментов*, простое “я” есть тот род или то простое всеобщее, для которого различия не суть различия; и самосознание поэтому достоверно знает себя само только благодаря снятию того другого, которое проявляется для него как самостоятельная жизнь...»[8] (курсив мой — *Н. Г.*).

Разделенный на кадры и эпизоды, трудовой процесс неоднократно воспроизводится в тоталитарном кино. Попытка «расчленить» производство на фазы при помощи монтажа является общей для всех фильмов 1920—30-х гг., при этом труд может репрезентироваться и как синтагма, и как парадигма[9]. Изображая труд как разъятый на фазы процесс или как ряд сопоставимых между собой действий, кинематограф тематизирует свой механизм — искусственно смонтированное движение, созданное при помощи склейки отдельных кадров. Если в основе кинематографического снимка лежит ειδος в понимании Бергсона, то базовым референтом киноленты оказывается труд или, выражаясь словами того же Бергсона, кинематографическое подражание объективному движению. Аналог такому подражанию содержится в любой машине — сложный аппарат действует не континуально, а дискретно, так что каждая его часть функционирует отдельно, подчиняясь индивидуальному ритму. Возникновение кинематографа сфокусировало внимание медиальных средств на попытке репрезентации движения, и одной из главных тем стала здесь работающая машина.

Процесс «индустриализации» искусства с приходом кинематографа шел параллельно по меньшей мере в трех направлениях: на уровне предмета сообщения, автора и кода. Движущееся изображение на экране как способ трансляции художественного высказывания связано с возникновением нового предмета сообщения — техники, заместившей человека как главного героя романного повествования. На начальном этапе развития кинематографа техника была заявлена не только как тема, но и как субститут «настоящего» человека-зрителя, угрожающий его существованию. Один из самых сенсационных ранних фильмов Луи Люмьера изображает паровоз, несущийся на зрительный зал («Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота», 1895). Аппарат не только стал новым героем, но и угрожал реципиенту, провоцируя его на интерактивное восприятие искусства — по свидетельству очевидцев, многие зрители вскакивали с мест, видя, что поезд летит на них[10].

Трансформация культурного пространства проявилась не только на референциальном уровне: сам институт кинематографа стал воплощением идеи индустриализации труда в искусстве, отказа от индивидуального авторства и, соответственно, определил переход к коллективному творчеству. Если по отношению к художественной литературе или живописи еще можно говорить о произведении, в котором так или иначе калькируется индивидуальность его автора, то по отношению к фильму креативный труд принимает отчетливые формы фабричной организации[11]. Чем сложнее становилась техника, при помощи которой снималось кино, тем жестче делалась система управления. Организация кинофабрики отличалась от организации «нормальной» фабрики[12] только тем, что производимым продуктом был не отдельный предмет, а симуляция мира, включающего в себя ВСЕ предметы. Луи Деллюк в книге «Photogénie» (1920; рус. пер. как «Фотогения кино», 1924), делясь впечатлениями от посещения голливудской кинофабрики, передает разговор с продюсером, которого волновало, как эффектнее переместить горы на съемочной территории. В этом примере организация в кино приобретает космоустроительные масштабы. В 1920-е гг. кинематограф привычно сравнивается с фабрикой: «Сценарий неожиданно и случайно написать нельзя, и пишущий его должен знать об отношении сценарного плана к плану кинематографическому, должен знать технику производства, должен знать переход от плана к плану, должен понимать сметные вопросы, вопросы использования сил данной фабрики»[13], а режиссер — с техническим устройством: «Эйзенштейн похож на двигатель внутреннего сгорания, приспособленный для сельскохозяйственных работ»[14].

Третий аспект, в котором проявилась «индустриализация» художественного текста, состоял в новом способе означивания предметной действительности. Этот способ, с одной стороны, основывался на чисто механических действиях, связанных с «разъятием» и перекомпоновкой отснятого материала, архивирующего реальность, а с другой стороны, претендовал на демиургизм. Известный в киноведческой литературе «эффект Кулешова» заключается в том, что при помощи монтажа кадров достигается иллюзия кинособытия, которого не существовало в действительности. Монтаж является альтернативным способом организации хронотопа, служит целям конструирования нового мира.

Художественное производство по Кулешову состояло, однако, не только в композиционном манипулировании фрагментами текста. Основное внимание в его теории кино уделялось попытке моделировать движения. Аутентичность изображенного на экране человека отвечала «механике» человеческого тела, которую Кулешов понимал как работу[15].

Подобная «механика» служит цели раскрытия основного, по Кулешову, референта кинематографа — трудового процесса, который так или иначе предстает на экране — вне зависимости от того, что именно является предметом съемки: «Работая по осям, необходимо помнить, что всё кино-действие есть ряд трудовых процессов. Весь секрет сценария и заключается в том, чтобы автор задавал ряд трудовых процессов, причем: наливать чай — трудовой процесс, и даже целоваться — трудовой процесс, так как в этом есть определенная механика»[16].

«Механическое» понимание человека в 1920-е гг. проецировалось на самые разные культурные сферы, сводя воедино искусство и перформанс физического труда: если у Мейерхольда актер рассматривается как механическое тело, абстрагирующееся от своих биологических функций во время спектакля, то у директора Института Труда (ВЦИТ) Алексея Гастева, сторонника тейлорианской системы в трудовой организации, психотехника на рабочем месте делала из рабочего театрального актера[17]. Уже в 1910-е гг. понятие движения для Мейерхольда располагалось в центре театрального искусства, оттесняя на второй план литературный текст: «дозволено будет дать актеру слово лишь тогда, когда будет создан *сценарий движений*. [...] *Слова в театре лишь узоры на канве движений*» («Балаган», 1912)[18].

Переворот в кинематографе, направивший этот медиум на репрезентацию труда, как считает Кулешов, совершил Чарли Чаплин, предложив своему герою общаться не с обладающими психикой партнерами, а с предметами. В каждом фильме кинематограф сообщает о самом себе, о своей индустриальной природе: «Трудовой процесс — механика, следовательно — движение, следовательно — абсолютный материал кинематографии»[19].

С другой стороны, трудовой процесс у Кулешова понимается в духе рефлексологии. Если у Вертова, обучавшегося в Психоневрологическом институте в Петрограде, индустриальная модель человеческой психики индуцирует теорию восприятия, присущего механизму — камере, и связанную с этим концепцию киномонтажа, построенного на интервалах[20], то у Кулешова «реальный» человек «трудится» посредством «рефлекса»[21]: «Сценарии должны давать рефлексы действующих лиц на происходящее, выражающееся в обращении человека с вещами и людьми через движения»[22].

АППАРАТ И КОМПОЗИТНАЯ КРЕАТИВНОСТЬ

«Механизация» homo sapiens и его движений отсылает к идее человека как аппарата, которая была популярна в век Просвещения и подверглась критике в романтизме. Проблема репрезентации труда тесно связана с проблемой репрезентации аппарата, служившего универсальной метафорой творческого Я в первой трети XX века. Зигмунд Фрейд неоднократно прибегал к сравнению сознания с медиальным аппаратом, фиксирующим наблюдения — будь то оптический прибор в «Толковании сновидений», («Traumdeutung», 1899) или «волшебный блокнот» («Notiz über den Wunderblock», 1925). Идея аппарата подразумевает удвоение человеческого тела, и уже потому оказывается моделью композитной креативности — автора, ведущего диалог с собственным Другим.

Дискуссия о технике как о проекции человеческих органов оживилась в символистскую эпоху в связи с технократической интерпретацией человеческого сознания. Работа Эрнста Каппа 1877 года, в которой тот впервые предложил понятие «органопроекции», приобрела особый резонанс в кругу венского психоанализа: Зигмунд Фрейд пишет статью «Das Unheimliche», где фокусирует свое внимание на образе человека-аппарата; Ференци в двух номе-

рах «Imago» за 1919 год печатает тезисы исследования по технике; Виктор Тауск публикует работу «Über die Entstehung des "Beeinflussungsapparates" in der Schizophrenie» («Об истоках "воздействующего аппарата" в шизофрении» (1919)), ставшую одним из претекстов к книге Делеза и Гваттари «Капитализм и шизофрения».

Согласно Тауску, «воздействующий аппарат» — это машина, обладающая мистическими свойствами, создаваемая воображением больных шизофренией на определенной стадии[23]. Аппарат, как правило, состоит из корпуса, рукояток, рычагов, колес, кнопок, проволок, батарей и т. д. Тауск сравнивает функционирование машины с кинематографом, по той причине, что больных часто беспокоят не трехмерные галлюцинации, а картины, спроецированные на плоские поверхности, типа стен и оконных стекол. Beeinflussungsapparat, по наблюдениям Тауска, является субститутом гениталий, но в отдельных случаях играет роль двойника, замещая тело больного целиком и транслируя его копию во внешний мир. Следуя Каппу, Тауск называет такую субституцию проекцией[24].

Развивая тему техники как эрзаца человеческих органов, Фрейд описывает феномен «das Unheimliche» (впервые в терминологическом значении это слово употребил Эрнст Йенч) — литературный эффект эпохи романтизма, состоящий в придании персонажу промежуточного статуса между «человеком» и «автоматом». На примере страха потери глаз в «Песочном человеке» Гофмана Фрейд относит это явление на счет комплекса кастрации[25]. Свен Спикер, анализируя фрейдовское «das Unheimliche» в связи с темой «протезов» и концепцией «киноглаза» в творчестве Дзиги Вертова, утверждает, что в теории Фрейда главную роль в формировании «das Unheimliche» играет не страх потери части тела, а страх ее замещения[26]. В феномене «жуткого» у Фрейда естественно найти прообраз страха перед техникой вообще, хайдеггеровской «опасности» (die Gefahr). У Фрейда источником «жуткого» (один из возможных переводов «Das Unheimliche») становится, по сути дела, любое удвоение и повторение — как органа (техника), так и действия (поведение автомата).

В постсимволистских интерпретациях понятие «органопроекции» перестает быть чем-то внешним по отношению к телу. Когда отец Павел Флоренский писал, что «орудия *расширяют* область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они *продолжают* наше тело»[27], он имел в виду, что технические изобретения заменяют способность человека смещать границу своего тела посредством поглощения пищи, воды и т. п. Немецкий антрополог Арнольд Гелен в книге «Душа в техническую эпоху» (1957) делит «органопроекцию» на три типа: «Organersatz», «Organverstärkung» и «Organentlastung»[28]. Если «Organersatz» призван замещать человеческое тело в критических случаях, когда тому грозит опасность, то «Organverstärkung» служит усилению человеческих органов, а «Organentlastung» подразумевает разгрузку напряжения, которому подвергаются части тела.

В 1960-е гг. понятие «аппарата» как проекции органов восприятия было использовано в медиальных исследованиях канадского ученого Маршалла Маклюэна. Аналогии между техническим аппаратом и медиальными сред-

ствами получили новую жизнь в неомарксизме (Альтюссер), структурализме (Жан-Луи Бодри, а вслед за ним Кристиан Метц, предложили рассматривать «элементарный аппарат» кинематографа, в духе Лакана, как зеркального двойника человеческого сознания) и деконструктивизме (анализ фрейдовских метафор письма у Деррида в книге «Письмо и различие»). Альтюссер переосмыслил гегелевский тезис, гласящий, что труд зарождается в воображении, и прочитал по-новому тезис Маркса о базисе и надстройке. В статье «Идеология и идеологические государственные аппараты» (1970) Альтюссер утверждает, что любая идеология является репродукцией производственных отношений в сознании индивида и при этом материальна. Человек оперирует идеями как предметами, а если идеи, которыми он манипулирует «в голове», иные, чем те, которые он излагает «на словах», то это значит, что он «циничен или перверсивен». Таким образом, существование идей любого индивидуума материально, поскольку его идеи суть его действия, включенные в материальные практики и регулирующиеся при помощи ритуалов, которые, со своей стороны, определяются посредством материального идеологического аппарата, откуда идеи этого субъекта происходят[29]. «Элементарный идеологический эффект»[30], по Альтюссеру, состоит во включении индивидуума в определенную идеологическую систему: пожатие рук при встрече, оклик полицейского, адресованный прохожему, обращение священника к верующему.

Жан-Луи Бодри распространил разработки Альтюссера на область кинотеории, введя понятие «элементарный аппарат», в котором соединились идеология и психоанализ кинематографа. Согласно Бодри, «элементарный аппарат» кинематографа — проекция не столько тела, сколько психики человека. Если идеологический аппарат Альтюссера порождает субъекта, включенного в жесткую систему социальных ритуалов, то основная функция кинематографа по Бодри — сделать субъекта трансцендентальным. «Глаз-субъект»[31], невидимая база искусственной перспективы, будучи отчужден от тела, получает неограниченные возможности перемещения и идентификации. Однако зритель идентифицирует себя не столько с тем, что репрезентируется, сколько с тем, кто ставит спектакль — с камерой. Подобно тому, как зеркало у Лакана собирает фрагментированное тело в воображаемую интеграцию Я, трансцендентальное Я объединяет обрывки явлений, переживаемого опыта.

Итог спекуляциям по поводу аппарата и раздвоения креативной личности подводят Делез и Гваттари: «Универсальный продуцент — это шизофреник»[32], — утверждают они в книге «Капитализм и шизофрения». Следуя этому тезису, авторы не видят причин отделять продукт от производства — по крайней мере, как считают они, изготовленный объект существует только благодаря тому, что он вовлечен в новый процесс продуцирования. Таким образом, императивом производства оказывается его не-завершаемость. Следует отметить, что иллюстрацией такой бесконечности является любой акт авторепрезентации в произведении искусства. Самоотражение присутствует в «Человеке с киноаппаратом» как амбиция создать «фильм, который производит фильм» — то есть производственную апорию, заводящую трудовое действие в бесконечность.

Индустриализация творческого труда в связи с инсталляцией кинематографии в культурное пространство уменьшает значимость фигуры автора при создании произведения[33]. Этот факт отражается в концепциях 1920-х гг.: с одной стороны, автор замещается аппаратом (Вертов), с другой стороны — системой производства, подчиненным которой он становится в процессе изготовления фильма (Казанский). Если рассматривать индустриальную концепцию авторства с точки зрения акта художественного творчества, то автор становится не столько продуцентом, сколько артистом, который действует под контролем своего медиума. В рамках философской антропологии такой автор делается чем-то вроде l'homme machine Ламетри или человекоорудием Эрнста Юнгера[34]. В постсимволизме труд часто концептуализуется как преодоление раздвоенности авторского сознания, как попытка снять различия между Я создающего и его собственным Другим. Таким образом, формируется метаавтор — композитный автор, включающий в себя более чем одну креативную инстанцию, одна из которых может контролировать другую.

Дуальный субъект труда получил образное воплощение в сталинском кино, реализовавшись в сочетании «человек/машина»: на рубеже 1920—30-х гг. доминирует человек на тракторе, в середине 1930-х — человек в самолете. Конструкция «человек у станка» мультиплицирует орудия труда, апеллируя к тысячерукому Шиве: «станочник» обслуживает сразу много машин — героиня производственной комедии Г. Александрова «Светлый путь» (1940) Татьяна Морозова, наращивая темпы труда, в конце концов работает на 150 станках[35]. Эволюция главного героя может заключаться в переходе от одного технического орудия к другому: в «Старом и новом» Эйзенштейна Марфа Лапкина переходит от сепаратора к трактору.

Трудящийся по-разному позиционирует себя в соседстве с техническим/медиальным аппаратом, то соблюдая дистанцию по отношению к механизму, то сближаясь с ним почти до полного слияния. Человек и орудие разделены на начальной фазе концептуализации кино. Если в ранних манифестах Дзиги Вертова оператор оказывается выключен (как сказал бы Бодри — вытеснен) из действительности фильма (реальна лишь кинокамера и ее способ видения), то концептуализация творческого труда в конце 1920-х гг., представленная в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), противопоставляет действительности такого субъекта, который нашел свое дополнение в техническом орудии. Оператор Михаил Кауфман, неотделимый от своей машины, включен в снимаемую им реальность как инородное тело, обладающее исключительной метапозицией.

Каким образом эксплицируется эмансипация аппарата от человека? В манифесте «Киноки. Переворот» (1923) Вертов вводит понятие «киноглаза» в смысле органопроекции человека[36]. Точка зрения на камеру как на усовершенствованный человеческий глаз, выступающий в данном контексте символом когнитивной способности человека, отсылает к тезису Бергсона о кинематографичности механизма сознания. Однако, согласно Вертову, в акте восприятия происходит не только запись движений, но и производство новых пространств: «Я — киноглаз. Я строитель. Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в не существовавшую до сего момента удивительнейшую комнату,

тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, заснятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне удалось расположить их в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната»[37], а также новых существ: «Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»[38].

«Киноглаз» стал известен западному зрителю во второй половине 1920-х гг.[39] Возможно, на вертовскую концепцию откликается Бастер Китон в комедии «Cameraman» (1928): в решающую минуту место незадачливого оператора занимает обезьяна, которая даже не смотрит в объектив, а просто крутит ручку камеры, но при этом снимает наиболее важные, с точки зрения сюжетной функции, кадры. В комедийном жанре автомату не требуется спиритуализация для того, чтобы правильно функционировать, и человеческое начало рядом с высокотехничным орудием снижается до бестиального.

В фильме «Человек с киноаппаратом» камера антропоморфна, она вбирает в себя признаки биологического и механического устройств, но основная идея фильма состоит в том, что киноаппарат — такой же рабочий, как и все, изображенные на экране[40]. Фигура «художника-творца» также была переведена в исполнении «киноков» в производственный план: варьируя постоянный для риторики 1920-х гг. мотив «сапоги выше искусства», восходящий к «Политейе» Платона и к ее отражениям в мышлении шестидесятников XIX в., Вертов противопоставлял «киноков-сапожников» деятелям игрового кино, которых называл «чистильщиками сапог»[41]. «Человек с киноаппаратом» строится на постоянном поиске соответствий между способами производства фильма и промышленного производства на нескольких уровнях: пластическом (ткань под пальцами швеи движется как пленка в руках монтажницы), техно-типологическом (киноаппарат и швейная машина принадлежат к одной группе скачковых механизмов в истории техники) и словарном, если подключить к расшифровке фильма семантику «монтажных высказываний», планом выражения которых становятся вещи, а планом содержания — идиома, игра слов, цитата[42].

Техника на службе производства — не единственный двойник киноаппарата в фильме. В ряде эпизодов «Человека с киноаппаратом» камера сопоставляется с военным орудием: например, объектив выступает как дуло пулемета, наводимого с крыши на город. «Военная» метафора адресована здесь не только монтажу, но и обратному ходу пленки: заснятые объекты «взрываются» на глазах у зрителя — трамваи расходятся в разные стороны, разрушается улица, медленно разламывается пополам здание Большого театра[43].

В кинематографе 1930-х гг. технические кентавры активно захватывают позиции главных героев. При этом число производственных кинофильмов, создававшихся в период с 1933 по 1940 гг., сравнительно невелико: 12 фильмов, действие которых происходит на фабрике, и 18 — в сельской местности[44]. Типы деятельности, изображенные в таких фильмах, в принципе, поддаются той же структуризации, что и в производственных романах — экстатическая «трата» производительной силы тела (ударники) или же уничтоже-

ние орудий труда и изготовленных продуктов (вредители). Если растранжириванию машин по сюжету приходит конец (вредителей разоблачают), то расходование тела манифестируется как бесконечное — ударники ставят всё новые и новые рекорды.

Такой «производительный» труд, который в своей «незавершимости» сопоставим с шизофреническим производством Делеза и Гваттари, локализуется в разных топосах: в поднебесье («Летчики», реж. Ю. Райзман, 1935), в пространстве под землей («Шахтеры», реж. С. Юткевич, 1937), на земле («Крестьяне», реж. Ф. Эрмлер, 1935), на море («Танкер «Дербент», реж. А. Файнциммер, 1940), в машинном цеху («Встречный», реж. Ф. Эрмлер и С. Юткевич, 1932). Все эти локусы объединяет пафос безоглядной траты производительных сил, которая может проявляться в чрезмерной роскоши полета («Летчики»), попытке перевыполнить план на непригодном для работы морском судне («Танкер «Дербент»), стремлении повысить производительность труда на станках до невероятных цифр («Светлый путь», реж. Г. Александров, 1940).

ТЕКСТ В ФИЛЬМЕ

Как правило, объектом репрезентации фильма о художественном творчестве становится институция, продуцирующая искусство[45], при этом нарративная стратегия состоит в развенчании фикциональности[46]. Темой такого произведения является не столько процесс съемки отдельно взятого фильма, сколько индустрия культуры в целом, внутри которой происходит демонтаж того или иного медиума[47]. В связи с этим можно говорить об отчетливо выраженном типе анти-иллюзионистского метаискусства. Обратным образом построены в сталинистском искусстве фильмы о производстве «реального», а не «фикционального» продукта: с одной стороны, техническое устройство, если оно плохо функционировало вначале, увеличивает производительность к концу, с другой стороны, сюжет вырабатывает «героев труда» и «трудовые достижения», количество которых умножается в финале. Так конструируются новые люди — сильные, смелые, ловкие, с гипертрофированной способностью к труду.

Во второй половине 1920—1930-х гг. авангардистские мотивы конструкции нового человека при помощи монтажа связываются с особой ролью печатного слова. Если Дзига Вертов писал в своих манифестах о задачах создания «нового Адама» путем киномонтажа, то в 1930-е гг. кино отображает эксперименты по проектированию человека, поставленные другими медиальными средствами. В фильме «Трактористы» смещенный Климом бригадир Назар «делается человеком», когда в газете публикуется его фотография и сообщение, что он со своим трактором дает двойную норму на колхозных полях. В фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» описывается медиафабрика, занятая стахановским (фордовским) наращиванием выпуска информационных изданий. При этом целью Кейна становится попытка искусственно создать оперную «звезду» при помощи масс-медиа. Эта попытка отсылает к экспрессионистскому немому кинематографу с его лейтмотивом Голема, искус-

ственного человека, демонического двойника, и прежде всего, к первому «производственному фильму» — «Метрополису» Фрица Ланга, в котором создание искусственной женщины приводит к бунту и уничтожению производства.

Особое место в фильмах 1930-х гг. занимает письменный текст, возникший из надписи в немом кинематографе. Избегая рефлексии над фикциональностью, кинематограф 1930-х гг. демонстрирует внимание к документам, частным письмам и газетным статьям, которые зачастую играют важную сюжетную роль. Оппозиция «печатный/рукописный», как правило, не очень существенна для функций текста в кинофильме, важнейшей из которых является узнавание, присвоение имени персонажу, включение его в идеологическую систему. В «Партийном билете» (реж. И. Пырьев, 1936) такое «выкликание» субъекта присутствует и в случае печатного документа, и при нахождении обрывка письма, в котором удостоверяется личность кулака Зюбина (А. Абрикосов).

Литературный текст как тема для сюжета редко встречается в кинематографе 1930-х гг.[48]. Исключение составляет кинофильм Льва Кулешова «Великий утешитель», поставленный в 1933 году по мотивам рассказов О'Генри, посвященных, в основном, тематизации литературного труда. Локализуя действие фильма о писательском труде в местах заключения, Кулешов тематизирует медиальную «несвободу» автора. Действие фильма происходит в 1899 году в тюрьме штата Огайо, где по подложному обвинению в краже 1000 долларов сидел банковский счетовод О'Генри, писавший тексты под псевдонимом Вильям Портер. Выбор этого автора связан не только с тем, что увлечениями «кулешовцев» были американские писатели и голливудский кинематограф, но, очевидно, и с эссе Эйхенбаума «О'Генри и теория новеллы» (1925), которое послужило основой концептуализации метафикционального жанра в России[49]. В своей статье Борис Эйхенбаум изображает О'Генри как автора, рефлектирующего над природой фикциональности. Основной конфликт «Великого утешителя» — противопоставление «низкой истины» и «возвышающего обмана» — можно интерпретировать как противостояние «киноправды» и «игровой фильмы», которое, впрочем, утратило к 1930-м гг. ореол новизны[50].

В «Великом утешителе» пересекаются два киносюжета: немой фильм «Метаморфоза Джемса Валентайна» — экранизация одноименного рассказа О'Генри, и звуковой фильм, посвященный судьбе самого О'Генри и его товарищей по заключению, представляющий, так сказать, «настоящую жизнь»[51]. Звуковая часть являет собой взаимодействие нескольких сюжетных линий. Биль Портер, он же О'Генри (К. Хохлов), пишет рассказ о судьбе товарища по заключению, Джемса Валентайна (И. Новосельцев), больного туберкулезом. Джемс Валентайн сообщает в минуту отчаяния, что сидит в тюрьме уже 16 лет: «16 лет я гнию здесь»[52]. Когда-то его несправедливо засадил за решетку сыщик Бен Прайс. Любовница Бена Прайса — продавщица галстуков Дульси (А. Хохлова) — обожает новеллы О'Генри и влюблена в его героев.

В композиции фильма эти сюжетные линии переплетаются так, чтобы эксплицировать коммуникативную схему литературного сообщения: автор-герой-читатель. Первый кадр, который мы видим в фильме — фигура чело-

века за решеткой. Перед кадром идут титры: «писатель». Линия Дульси начинается в следующем эпизоде: за титрами «читательница» следует показ продавщицы галстуков за стойкой. Монтажные «склейки» между параллельными повествованиями часто маркированы раскрытой книгой О'Генри. «Настоящей жизни» звукового кинотекста противостоит вымысел немой киноновеллы «Метаморфоза Джемса Валентайна», которую пишет Портер. Если в «настоящей жизни» Валентайн и Прайс погибают (первый от чахотки, второй — застреленный Дульси), то в «вымышленном мире» Портер дарует им жизнь, молодость и процветание.

В «Великом утешителе» труд изображается как часть системы производственных отношений между продуцентом и работодателем: в представленной модели баланс производства и потребления нарушен, и символический обмен функционирует как бы наизнанку. «Деньги» являются не единственным сигнификантом, замещающим труд. Писатель Билли Портер пишет рассказы для литературных журналов, обменивая свой статус писателя на особое положение в тюрьме, то есть фактически меняя труд на труд же — на привилегированную работу тюремного аптекаря. Кулешов использует двойное кодирование для обозначения профессий своих героев. «Двойной» труд писателя-аптекаря коррелирует с «двойной» занятостью Дульси, которая получает право на «честный труд» продавщицы галстуков в обмен на проституцию, то есть продавая свое тело сыщику Бену Прайсу. Удвоение «трудовой» квалификации «в действительности» пародируется в фиктивном мире вставной новеллы, которую пишет Портер: Джимми Валентайн, вор, специализирующийся на взломе банковских сейфов, влюбляется в дочь директора банка и, чтобы снискать доверие будущих родственников, начинает... тачать сапоги[53]! Подобный «натуральный обмен», с одной стороны, служит продолжением тенденции советского искусства, занятой снижением символической ценности денежного капитала, а с другой стороны, отсылает к понятию «потлача», которое лежит в основе экономики «траты» Батая.

Стандартный сюжетный ход текста о рождении текста состоит в развенчании ценности художественного произведения, которое в авторефлексивном варианте обретает способность бесконечно пролиферировать. Разницы нет — действительно ли *авторефлексивен* в этом случае дискурс, или же он репрезентирует другой медиум, рассматривая чужое как свое. Хотя в фильме Кулешова описывается не фильм, а литература, которая с этой целью «переводится» в фильм, механизм дискредитации оказывается тем же. Продукция писателя в фильме «Великий утешитель» сопоставлена с аптечными товарами и иллюзией выздоровления — рассказы Портера корреспондируют лекарствам, которые лишь временно облегчают болезнь, но не могут ее вылечить (туберкулез Валентайна не поддается лечению, как не поддается изменению его статус заключенного: несмотря на все угрозы Портера написать правду о жестоких буднях тюрьмы, смертельно больного Джемса не допускают даже до свидания с матерью). «Иллюзорность» фикционального дискурса маркируется негативно: писатель сокрушается в финале, обнаружив, что не способен выразить «настоящую жизнь»: «Никогда я не смогу написать то, что знаю, то, что надо написать».

ТРУД ТЕЛА

Гипертрофия производства в сталинских фильмах выражается как на макроуровне сюжета, так и на микроуровне композиции кадра в производственных сценах. Фильмы об индустриальном труде повествуют об энтузиазме, работе на износ, экзальтированном расходе производительных сил, «перегреве» механизмов и т. д.. Камера, словно подыгрывая трудящемуся, извращает, искривляет реальность, которую должен изменить рабочий в своем трудовом порыве. В «Соли Сванетии» (реж. М. Калатозов, 1930) как лейтмотив проходит мизансцена: обнаженный торс рабочего, крушащего киркой камни, направлен неестественным образом по диагонали кадра, что должно, видимо, подчеркивать борьбу с природой и ее законами.

Репрезентация физической работы крестьян и пролетариев в советском кинематографе идеологична и направлена не столько на отражение исторических событий[54], сколько на концептуализацию креативного труда как такового. Опыт показа крестьянского труда в качестве деятельности по творческому переустройству мира был осуществлен в совместном проекте Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова «Генеральная линия». Съемки фильма, начатые в 1926 году, были прерваны более актуальным социальным заказом — работой над картиной «Октябрь». «Генеральная линия», изменив название на «Старое и новое», вышла на экраны в 1929 году.

Casting ленты отражает тенденцию к тотальности искусства, когда в функции транслятора художественного текста выступает работник физического труда. Главную героиню Марфу Лапкину играет не актриса, а настоящая крестьянка.

Это слабое существо и есть, по сюжету, главная сила, ведущая к машинизации сельского хозяйства. Более «развитые» в физическом плане колхозники не нуждаются в органэрзацах: «Я сам себе машина» — читаем мы в титрах высказывание одного из крестьян; «Во, руки!» — и экран заполняют неправдоподобно крупные кулаки, снятые благодаря искажающей способности объектива «28». Гиперболизм в изображении фрагментов трудящегося тела связан с парадигматичной для тоталитарной культуры идеей избыточности производства. Прием подчеркивания мощи рабочих рук используется и другими режиссерами немого кинематографа: такова рука рабочего в фильме Эрмлера «Обломок империи» (1929). В эпизоде «Хозяин кто?» после вопроса возникает заминка, и, наконец, старый рабочий, как описывается в режиссерском сценарии, «с сознанием своего достоинства поднимает корявую левую руку, как бы демонстрируя ее, приближает к аппарату, закрывает всё поле...»[55].

Искажение нормальных размеров человеческого тела подключает не только мотив мощи, но и тему вырождения — движение «назад, к природе». Эйзенштейн контаминирует прогрессивную технику и антропологический регресс, используя для этого внутри- и межкадровый монтаж: безобразное лицо Марфы Лапкиной то появляется в одном кадре с сепаратором, то чередуется с кадром, где изображается технический механизм. Развитие техники возвращает нас к первобытности, форсированное наращивание органопроекций человеческого тела оборачивается регрессом, отрицанием человеческого в

пользу анималистического — вот основная мысль, которую можно прочесть в фильме.

В работе «О строении вещей» (1939) Эйзенштейн писал, что «композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи»[56]. Сепаратор является устройством, имманентным той фазе монтажа, когда идет отбор кадров для составления окончательного варианта ленты. Через изображение этого механизма достигается тематизация приема, с помощью которого изготовлен фильм. Сцену, в которой Лапкина наблюдает работающий сепаратор, подставляя свое лицо под струю брызжущих капель сливок, многие рецензенты того времени находили оргиастической, им казалось, «что она готова сбросить с себя одежды и кататься обнаженной в этих потоках хлынувшего на нее благосостояния, разливающегося вокруг нее струями сливок»[57]. Анализируя реакции зрителей, Эйзенштейн вспоминает картину Довженко «Земля» (1930), где героиня действительно срывает с себя одежды и мечется по хате: ему это напоминает хлыстовские радения. Однако стоит заметить, что в «Земле» оргиастическая тема вводится как продолжение темы смерти: крестьянка (Е. Максимова) впадает в безумие после смерти своего жениха Василя (С. Свашенко), которого убил кулак[58].

«Пафос — это то, что заставляет зрителя [...] выходить из себя»[59]. «Выход из себя» Эйзенштейн называет ex-stasis. Он использует этот термин, как и Псевдо-Лонгин, в смысле текстопроизводства и в то же время рецепции текста[60]. «Из привычного состояния» выводится не только зритель, но и текст: «экстатический эффект», который производит «пафосное построение», состоит в том, что изображаемое постоянно переходит в иное, новое качество. В античную концепцию Эйзенштейн добавляет здесь понятие диалектики: сущность перехода текста из одного в другое состоит в диалектическом «скачке»[61]. Название фильма «Старое и новое», таким образом, иллюстрирует теоретический тезис. По признанию режиссера, фильм был научным экспериментом, который должен был верифицировать принципы патетического построения, подмеченные во время съемок «Броненосца "Потемкина"». В работе «Пафос» (1946—1947) режиссер возвращается к «затее патетизировать предмет сельскохозяйственного оборудования»[62]. Первая часть работы «Сепаратор и святой Грааль» посвящена кинофильму «Старое и новое». Эйзенштейн определяет композиционный строй фильма по «формуле взрыва», основанной на схеме цепной реакции.

Применение искажающей способности объектива «28» помогает предметам «выходить за очертания предписанных им природой объемов и форм»[63]. В этом Эйзенштейн усматривает подчеркивание темы человека, который «с помощью индустрии [...] своей творческой волей заставлял выходить "из себя" веками установившиеся нормы и формы»[64]. «Творческая воля», о которой пишет режиссер, относится здесь не к автору кинофильма, а к его героям, советским крестьянам, которых он, таким образом, рассматривает как субъектов художественного творчества, создающих «патетический текст».

Следует заметить, что «патетический текст» Эйзенштейна типологически родствен принципу «траты» Батая, пафос всегда в какой-то мере являет собой luxus. Выход из себя, синонимичный религиозной экзальтации, означает бессчетное расходование сил, растранжиривание накопленного потенциала.

Если трата происходит из гегелевской негативности, то пафос также занят отрицанием — саморазрушением, смещением границ тела.

Человек в финале фильма Эйзенштейна преображается: конструкция «животное (Марфа) плюс промышленное орудие труда (трактор)» рождает совершенного технического кентавра. Комедия Ивана Пырьева «Трактористы» (1939) служит показательным примером следующего этапа в репрезентации физического труда, когда действие в фильме строится по модели, описанной нацистским философом Эрнстом Юнгером в эссе «Тотальная мобилизация» (1930). Согласно Юнгеру, стирание сословий в бесклассовом (ср. коммунистическом) обществе означает разрушение привилегированной касты воинов, в результате которого становится возможной тотальная мобилизация населения. В этих новых условиях не производится ни одного действия, которое хотя бы косвенно не имело военного характера. В качестве примера наступления милитаризованной эпохи труда Юнгер приводит советскую «пятилетку». В советском обществе, как утверждает Юнгер, действуют виды принуждения, которые настолько сильны, что человек приветствует их ликованием. В фильме Пырьева милитаристский подтекст «трудового подвига» и ликование трудящихся присутствуют в полной мере. Главный герой фильма Пырьева Клим Ярко (Николай Крючков), приезжающий в украинский степной колхоз, чтобы работать трактористом, — демобилизованный танкист, служивший на Дальнем Востоке. Во время возделывания земли трактором на рекордную глубину крестьяне обнаруживают каску немецкого офицера 1918 года — это служит поводом для серьезного сравнения трактора с танком на колхозном собрании. Трактористы, в том числе и женская бригада Марьяны Бажан, повально обучаются танковому делу, а сам трактор приравнен к боевому орудию.

«Диалектический скачок» от репрезентации труда к репрезентации войны отражает переход от одной формы «негативности» к другой. От траты производительных сил на «фронте работ» сталинский кинематограф переходит к изображению траты человеческого тела на военном фронте. Поскольку солдат и рабочий в конце 1920—1930-х гг. — два лика одного образа, возможна и обратная трансформация: в «Обломке империи» Эрмлера работать на советский завод устраивается унтер-офицер Филимонов, контуженный и потерявший память во время Первой мировой войны. Различать между производством индустрии, крестьянских хозяйств и медиальных средств в эту эпоху нелегко — труд остается трудом, пока конституирующая его операция не начинает отрицать (приносить в жертву) человека.

---

[1] О связи между искусством и тоталитарным государством см.: *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-reaistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984.

[2] Интерпретацию этих сцен см.: *P. Kenez*. Soviet Cinema in the Age of Stalin // Stalinism and Soviet Cinema / Ed. by Richard Taylor. London, 1993. P. 57; *M. Enzensberger*. «We were born to turn a fairy tale into reality»: Grigori Alexandrov's «The Radiant Path» // Stalinism and Soviet Cinema. P. 98.

[3] Ср. сцену из романа И. Эренбурга «День второй», в которой герой страдает в кинематографе, наблюдая на экране людей, танцующих фокстрот, и сравнивая их с движением шестеренок и приводных ремней. Этот фрагмент отсылает к манифесту Дзиги Вертова «Мы» (1922), где от лица новых кинематографистов заявляется: «Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек» (*Д. Вертов*. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 47).

[4] *А. Бергсон*. Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 338.

[5] Концепция Бергсона, очевидно, была воспринята русскими формалистами. М. Ямпольский, сетуя на противоречивость трактовки Бергсона у Шкловского, с одной стороны, указывает на бергсоновское понимание движения как на один из источников теории остранения, а с другой стороны, видит в «синтезировании движения из неподвижных фотограмм» базу для формалистской интерпретации кино как знаковой системы (*М. Ямпольский*. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 109—120). Джеймс Кертис усматривает в формалистских бинарных парах «видение/узнавание», «континуальность/дисконтинуальность», «автоматизация/деавтоматизация» прямое следование так называемой «парадигме Бергсона» (*J. M. Curtis*. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. Vol. 28. № 2. 1976. P. 109—122).

[6] *А. Бергсон*. Творческая эволюция. С. 349—350.

[7] *Г. В. Ф. Гегель*. Феноменология духа / Перевод Г. Шпета. СПб., 1999. С. 99.

[8] *Г. В. Ф. Гегель*. Феноменология духа. С. 97.

[9] В «Старом и новом» (1926—1929, реж. С. Эйзенштейн, сореж. Г. Александров) в эпизоде изготовления свиной туши показывается выкармливание поросят, бойня, разделка туши, термическая обработка и т. д. В эпизоде из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Д. Вертов), в котором чередуются действия ткачихи, швеи и монтажницы кинопленки, труд выступает уже как парадигма.

[10] Подробнее о рецепции этого фильма см.: *Ю. Цивьян*. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930. Рига, 1991. С. 167—183.

[11] Понятие организации оказывается в центре мысли 1920-х гг. В «Тектологии» А. Богданова «организация» проникает на биологический уровень: природа перестает быть ответственной даже за процессы кровообращения, которые регулируются в утопическом человеческом обществе путем переливания крови.

[12] «Фабрика снов» в одноименной книге Эренбурга ничем не отличается от завода, калечащего пролетария. Изготовление кинопленки автор описывает так: «В одной мастерской рабочие задыхаются от ядовитых испарений, в другой, пронизываемые вечной сыростью, они неминуемо заболевают, в третьей они зябнут, в четвертой глохнут, в пятой покрываются рябью экземы, во всех они не видят обыкновенного света крохотной свечки: это кроты, это летучие мыши, это жалкие карпы подземных вод» (*И. Эренбург*. Фабрика снов // И. Эренбург. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1966. С. 204).

[13] *В. Шкловский*. Кинофабрика // В. Шкловский. За сорок лет. М., 1963. С. 58.

[14] *В. Шкловский*. Их настоящее // В. Шкловский. За сорок лет. С. 74.

[15] См.: *Л. Кулешов*. Искусство кино. М., 1929. С. 50. Следует заметить, что борьба с вымыслом, понимаемым на манер литературной условности, приводит к разработке новой актерской техники. Эта техника служит той же цели — созданию нового «фиктивного» человека, который должен производить впечатление «настоящего». Если Вертов решает проблему конструирования нового Адама, как и проблему пространства, в основном методом монтажа, то Кулешов использует для этой цели в том числе

и обученного актера. Конкурирующий с кинематографом театральный медиум втискивается в рамки нового технологичного искусства: актер рассматривается Кулешовым не как резервуар эмоций, которые исполняющий роль должен переживать на сцене в процессе игры, а как машина, меняющая свой телесный облик в зависимости от ситуации: «Если данный человек высокого роста умеет так сокращаться в мышцах, что может стать человеком маленького роста, то это высшая степень перевоплощения» (Там же. С. 47). В отличие от теорий фактографии и «киноправды», Кулешов если и отрицал грим, то не ради привлечения к съемкам типажей с улицы, а в пользу актерского перевоплощения: даже бороду, требуемую по сценарию, надлежало отращивать «как в жизни».

[16] Там же. С. 53

[17] Подробнее об этом см.: *S. Sasse*. Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln (in) der Kunst // Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung / S. Sasse, S. Wenner (Hg). Bielefeld, 2002. S. 122 ff.

[18] *В. Мейерхольд*. Статьи. Письма. Речи. Т. 1. М., 1968. С. 212.

[19] *Л. Кулешов*. Искусство кино. С. 104

[20] Следует принять во внимание различный уровень в понимании (и, следовательно, репрезентации) «техники» у Кулешова и Дзиги Вертова. Если у Кулешова «техника» служила синонимом «приема» и, таким образом, функционировала в художественном произведении на уровне кода, между тем как «труд», синонимичный движению, являлся референтом, то у Вертова техника понималась как «машина» и исполняла как роль автора («киноглаз»), так и роль референта (объект изображения). Эта оппозиция не ускользнула от внимания современников: Борис Шумяцкий противопоставлял «формалиста» Кулешова, понимающего технику как «прием», «документалисту» Вертову, для которого техникой являлась машина (см.: *Б. Шумяцкий*. Кинематография миллионов. М., 1935. С. 54).

[21] О теме роботоподобия «нового человека» в советском кино в связи с психофизиологическими учениями Павлова и Бехтерева см.: *Г.-Й. Шлегель*. Конструкция и извращение. «Новый человек» в советском кино // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 46.

[22] *Л. Кулешов*. Искусство кино. С. 116.

[23] См.: *V. Tausk*. Über die Entstehung des «Beeinflussungsapparates» in der Schizophrenie // Psyche. Bd. XXIII, H. 5. Stuttgart, 1969. S. 355.

[24] Ibid. S. 364.

[25] См.: *S. Freud*. Gesammelte Werke. Band 12. Werke aus den Jahren 1917—1920. Frankfurt am Main, 1966. S. 243.

[26] См.: *S. Spieker*. Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs Filmauge aus prothetischer Sicht // Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov / N. Drubek-Meyer, Ju. Murašov (Hg). Frankfurt am Main, 2000. S. 147—170.

[27] *П. Флоренский*. У водоразделов мысли <Ч. 2, гл. 3: «Органопроекция»> // П. Флоренский. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3 (1). М., 1999. С. 402.

[28] *A. Gehlen*. Die Seele im technischen Zeitalter. Hamburg, 1963. S. 10.

[29] См.: *L. Althousser*. Ideologie und ideologische Staatsapparate. Hamburg, 1977. S. 139.

[30] Ibid. S. 141.

[31] *J.-L. Baudry*. Ideological Effects of the Basic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology / Philip Rosen (ed.). NY, 1986. P. 292.

[32] *G. Deleuze, F. Guattari*. Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt am Main, 1974. S. 13.

[33] Вопрос о подчинении автору его инструмента активно рассматривается уже в послевоенном киноведении, начиная со статьи Александра Астрюка (Astruc) «Рождение нового авангарда: камера-стило» (1948), в которой киноаппарат приравнивается к пишущей машинке писателя и предназначается не для отражения действительности и не для выявления в ней «правды», а для самовыражения скриптора.

[34] Технических кентавров описывает И. П. Смирнов в книге «Социософия революции», отмечая, что «кнехт вместе с орудием — это особо сложная машина, гиперкомпозитный прибор, еще одна ступень в эволюции композитной техники» (*И. Смирнов*. Социософия революции. СПб., 2004. С. 67). Техника эволюционирует по направлению к спиритуализации. Согласно Смирнову, идея человека-машины в разных ее модификациях — попытка мыслить за инструмент, предвосхищающая революцию.

[35] Подробный анализ этого фильма по модели сказки см.: *M. Enzensberger*. «We were born to turn a fairy tale into reality»: Grigori Alexandrov's «The Radiant Path». P. 97—108. Энценсбергер замечает, что в этой производственной комедии работа изображается с сексуальными обертонами и часто неотличима от танца. В то же время трудовой процесс поставлен как соревнование, в котором нейтрализуются гендерные признаки, и женщина (Татьяна Морозова в исполнении Л. Орловой) становится своего рода андрогином.

[36] См.: *Д. Вертов*. Статьи, дневники, замыслы. С. 53.

[37] Там же. С. 54.

[38] Там же. С. 55.

[39] «Киноглаз» был впервые продемонстрирован в Париже летом 1925 года в рамках международной выставки «Exposition International des Arts Décoratifs», благодаря контактам, установленным Александром Родченко. Сам Вертов выехал в Европу в мае 1929 года, посетил Германию и Францию (подробнее об этих и дальнейших попытках Вертова найти своего зрителя в Европе см.: *T. Tode*. Ein Russe auf dem Eifelturm. Vertov in Paris // Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov. S. 43—72).

[40] См.: *Ю. Цивьян*. Историческая рецепция кино в России. С. 369.

[41] Там же. С. 370.

[42] Там же. С. 371.

[43] Там же. С. 361.

[44] См.: *P. Kenez*. Soviet Cinema in the Age of Stalin. P. 56.

[45] См.: *R. Stam*. Reflexivity in Film and Literature. Ann Arbor, 1985. P. 71.

[46] Ibid. P. 138.

[47] Существует ряд фильмов о производстве кино, в которых объектом изображения является разрушение студии (например, «Его новая работа» (1915, реж. Чарли Чаплин) и его же «За экраном» (1916)) или же производстве как таковом, которое приводит к тотальной катастрофе («Метрополис» Фрица Ланга).

[48] Это отличает фильмы 1930-х от кинематографа 1950-х гг., когда тематизация труда сценариста и писателя становится общим местом в кино. См.: *R. Stam*. Reflexivity in Film and Literature; а также: *C. Ames*. Movies about the Movies: Hollywood reflected. Kentucky, 1997 (ср. особенно главу 6 — «Picturing Writers»). Взявшись за изображение литературного труда, кинематографический медиум оценивает его негативно: в «Бульвар Сансет» (1950, реж. Б. Уайлдер) молодого писателя Джо Гиллиса убивает 50-летняя звезда немого кино Норма Десмонд (Глория Свенсон), страхуемая

своим слугой и бывшим партнером по работе Максом фон Майерлингом (Эрих фон Штрогейм). В фильме «В уединенном месте» (1950, реж. Николас Рей) писатель, решивший попытать счастья в Голливуде, провоцирует убийство своим сценарным замыслом.

[49] Подробнее об этом см.: *Э. Гребер*. Метафикция — слепое пятно формализма? // Русский текст. № 4. СПб., 1996. С. 7—35.

[50] Это противостояние опять стало актуальным в 1950-е гг. Ср. «левые» кинодвижения во Франции типа «Cinema verité» (Жан Руш и др.) и «Le Groupe Dziga Vertov» (Жан-Люк Годар). «Nouvelle vague» опиралась на декларации этих прокоммунистических групп: первый полнометражный фильм Годара «На последнем дыхании» (1960) был снят без сценария.

[51] Понятие «настоящая жизнь» в «Великом утешителе» амбивалентно: читательница Дульси определяет как «настоящую жизнь» мир рассказов своего любимого писателя.

[52] Это число позволяет предположить, что Кулешов использует здесь эзопов язык: тюрьма штата Огайо обозначает советский строй, которому в момент съемок фильма (1933 год) исполнялось 16 лет.

[53] Ср. вышеописанную «сапожную» тему в кинодебатах 1920-х гг. Тот, кто тачает сапоги, относится к фактографам.

[54] Попытке выявления исторического фона в фильмах «Старое и новое» и «Земля» посвящена статья Пауля Бернса. Он рассматривает коллективизацию и культурную революцию 1928—1931 гг. как основной источник последних немых фильмов великих режиссеров, работающих на «кинематографическом фронте» первой пятилетки, как их «contribution to collectivization». См.: *P. E. Burns*. Cultural Revolution, Collectivization, and the Soviet Cinema: Eisenstein's «Old and New» and Dovzhenko's «Earth» // Film and History. Vol. XI. № 4. December 1981. P. 84—96.

[55] Цит. по: *Ю. Цивьян*. Историческая рецепция кино. С. 423.

[56] *С. Эйзенштейн*. О строении вещей // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 томах. Т. 3. М., 1964. С. 38.

[57] *С. Эйзенштейн*. Пафос // Там же. С. 75.

[58] Между тем в «Старом и новом» смерть рассматривается как атрибут животного мира: умирают не люди — погибает племенной бык, отравленный односельчанками Марфы, а также йоркширские свиньи, которых выращивают, забивают и особым образом препарируют на заводе.

[59] *С. Эйзенштейн*. О строении вещей. С. 61.

[60] Подробнее об истории понятия «пафос» см.: *S. Frank*. Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinsche Tradition. München, 1999. Франк связывает «экс-тазис» Лонгина с платоновским учением о «мании» как о человеческой креативности. В отличие от понятия пафоса у софистов, где в расчет берется прежде всего реципиент, суть мании лежит в области производства текстов.

[61] *С. Эйзенштейн*. Пафос. С. 69.

[62] Там же. С. 73.

[63] Там же. С. 80.

[64] Там же.

ШАММА ШАХАДАТ

СОПЕРНИК, ПАРАЗИТ, СПАСИТЕЛЬ

ФИГУРЫ ТРЕТЬЕГО В КИНО 1920—60-х гг.[1]

В 1914 году Павел Флоренский пишет в одиннадцатом письме своей книги «Столп и утверждение истины» («О дружбе»): «Дружба — это видение себя глазами другого, но пред лицом третьего, и именно Третьего. Я, отражаясь в друге, в его Я признаю свое *другое Я*»[2]. Дуализм дружбы, дублирующий Я — ибо Я узнает себя самого в друге как собственное другое — оказывается для Флоренского одновременно тернарным отношением: дружба осуществляется только «пред лицом третьего», и этот третий для Флоренского — обязательно Бог. Конструкция неисключенного третьего является крайне важной для философии Флоренского, как и вообще для философии русского символизма. При этом конфигурация троих у Флоренского — проблема как богословия, так и логики. Первое мыслимо лишь в оппозиции ко второму, и эта антиномия снимается при помощи третьего.

Проблема третьего является ядром символистской философии; эту фигуру можно найти и у Владимира Соловьева, и у Вячеслава Иванова, и у Льва Карсавина. Тридцать лет спустя эти концепции реактивируются в сталинской культуре. В проекте большой сталинской семьи[3] и в контексте возрастающей сакрализации политических структур они появляются вновь как криптографический субтекст. Так, любовь учительницы Наташи и стахановца Алексея в фильме «Падение Берлина» начинается под портретом Сталина. Здесь визуально реализуется наблюдающее любовную пару «лицо третьего», о котором писал Флоренский.

Но сперва — о двадцатых годах. И в этот период фигура третьего играет важную роль, хотя и лишенную сакральной ауры. В 1920-е гг. Россия занята созданием нового человека и нового общества, и именно для этого нужен третий. Георг Зиммель описывает с социологической точки зрения парные отношения как до-общественные[4]; общество возникает только с приходом третьего: «Число два означало, с одной стороны, первый синтез и унификацию, с другой стороны, первое разделение и антитезу; появление третьего знаменовало собой переход, примирение, отказ от абсолютной оппозиции — хотя иногда и создание ее» — так Зиммель пишет в 1908 году в своих «Исследованиях о формах социализации»[5].

В фильмах 1920—60-х гг. можно найти оба типа фигуры третьего: сакральный и профанный, философски-религиозный и социологический. В биполярной логике эта фигура создает конфигурацию дисбаланса. Если монологические (как, например, Бог) или двоичные (как, например, круглые люди Платона) структуры — это статика, то фигура третьего привносит динамич-

ный элемент как в одно-в-себе, так и в гармоническое равновесие пары. Треугольник — это мост между идентичностью и инакостью[6], промежуточный этап между единством и множеством. Таким образом, треугольник оказывается медиатором, функция которого может состоять как в активизации, так и в примирении противоречий.

Фигура третьего является

— продуктивной, так как она приводит покоящуюся структуру в движение, хотя часто этим не достигается никакой цели. Это значит, что фигура третьего служит в то же время фигурой отсрочки;

— фигурой разницы, так как она стоит между двумя величинами;

— медиальной фигурой, так как посредством нее осуществляется контакт между фигурой первого и фигурой второго;

— амбивалентной: с одной стороны, она обещает примирение (как в традиции истории христианства), с другой стороны — разрушает диаду (как в эдиповом треугольнике).

В советском кино 1920—40-х, а также 1960-х гг. фигура третьего прослеживается как на нарративном, так и на метакультурном уровне. Именно конструкции, основанные на триаде, выстраивают важнейшие культурные концепции: распад традиционной семьи и свободное сексуальное поведение в двадцатые годы; утопические проекты по воплощению идеальной троицы на земле — в тридцатые; квази-сакральные фантазии спасения — в сороковые; готовность жертвовать собой ради общего блага — в шестидесятые[7]. Фигура, о которой пойдет речь, персонифицирована в сопернике, в паразите или в спасителе. Воплощенная в конкретном образе, она имеет тело: эротическое, спортивное или сакральное. Последнее (сакральное) тело ведет к трансфигурации.

Как фрагменты культурного дискурса, выбранные фильмы репрезентируют стиль своих эпох: постреволюционный авангард, сталинскую культуру, оттепель. Фигура третьего симптоматична для доминантных тем того времени, будь то борьба старого и нового быта или квази-сакральная связь между массой и властью. При этом фигура третьего наследует социалистическим утопиям и экспериментам 1860-х гг., когда нигилисты и народники разрушали понятие традиционной семьи. Эта фигура отсылает также к символистской философии эроса, где фигура третьего была своего рода залогом для входа в вечность.

Какую функцию выполняет фигура третьего? Как посредством третьего проектируются нарративные и культурные конфигурации, как они создаются и перестраиваются?

СОПЕРНИК: 2 + 1

Профанный вариант фигуры третьего в кино 1920-х и 1960-х гг. реализуется в образе соперника. «Третья Мещанская» Абрама Роома (1927) предлагает модель, к которой обращаются позднейшие фильмы: третий здесь — это традиционный соперник в парных отношениях, создающий триангулярную

конфигурацию желания. Третий вносит неустойчивость в пару, и констелляция 2 + 1 постоянно перераспределяется, оставляя место третьего подвижным. В то же время в фильме поднимаются идеи, которые обсуждались в философских, социологических и литературных проектах по крайней мере с 1860-х гг. Речь идет, ни много ни мало, о новом человеке и о новом обществе. Этот новый человек не включен в семью, основанную на парных отношениях, а является частью «духовного» сообщества, если выражаться словами Фердинанда Тённиса[8]. Фигура третьего, вторгшаяся в семейную жизнь пары в «Третьей Мещанской», становится метафорой постреволюционного быта. Она олицетворяет вопрос, осуществим ли новый быт, можно ли заместить семью обществом.

Место третьего подвижно, оно может быть занято разными персонажами: или друг мужа ночует на диване, а муж с женой — в супружеской постели, или муж спит на диване, а друг сменяет его в постели. Другой вариант — жена оказывается третьей, в то время как мужчины образуют пару. Герои «Третьей Мещанской» — строитель и сотрудник типографии, т. е. сопоставимы с представителями нового искусства 1920-х гг., и фильм можно интерпретировать как профанный вариант мифа о художнике, где женщина-медиатор создает возможность для дружбы «гениальных» мужчин[9].

Три персонажа в «Третьей Мещанской» составляют констелляцию 2 + 1; они создают не устойчивый треугольник, а три пары с переменным третьим[10]. Фильм кончается тем, что женщина уходит от обоих мужчин, начиная новую жизнь далеко от Москвы. Современная Анна Каренина не бросается под поезд, а пользуется им как транспортным средством, которое везет ее на свободу.

Самый очевидный претекст треугольника в фильме — это знаменитая семья Маяковский — Лиля Брик — Осип Брик. После того как Маяковский переехал к Брикам, квартира буржуазной пары стала публичным пространством, квартирой ЛЕФа — как говорил Шкловский, местом, где устраивались публичные чтения, где планировали новый быт и где этот новый быт воплощался в жизнь[11]. В «Третьей Мещанской» пространство также является публичным, дверь уже не действует как граница. Ширма, стоящая посреди комнаты, функционирует как искусственная преграда и отделяет любовную пару от третьего — пара еще не исчезает в треугольнике, а оказывается точкой сопряжения для него. «Все пары относятся к Третьему» — пишет Ренате Бергер в уже упоминавшейся книге «LIEBE MACHT KUNST»[12] и замечает далее: «Третье — неминуемая инстанция»[13]. Пара доминирует и в треугольнике Маяковского—Бриков, и в «Третьей Мещанской». Лиля Брик пишет в своих мемуарах: «Мы с Осей больше никогда не были близки физически, так что все сплетни о "треугольнике", "любви втроем" и т. п. — совершенно не похоже на то, что было»[14].

В отношениях Бриков и Маяковского подразумевается и мужская дружба. Женщина не находит свою идентичность в связи с мужчиной и всегда остается «вне» союза, представляя из себя Другое. Лиля Брик пишет об отношениях между Бриком и Маяковским так: «Володя во многом перестроил Осино мышление [...] и я не знаю более верных друг другу, более любящих друзей и товарищей»[15].

Клаус Тевеляйт, говоря о продуктивной фемининной сексуальности, связывает формирование таких конструкций с фигурой женщины-жертвы (женщина, которая становится любовной жертвой «male couple»[16]): она создает пару гениальных мужчин и, выполнив свою задачу, обычно исчезает. Такая структура типична для художников-мужчин. У Бриков—Маяковского из треугольника уходит один из мужчин, в «Третьей Мещанской» третьей оказывается действительно женщина, которая убегает из сотворенного ею союза. Таким образом, конец фильма, как представляется, детерминирован не столько эмансипацией, сколько механизмом культуры в целом.

Помимо фигуральной стороны, третье лицо в «Третьей Мещанской» включает в себя и фигуративную составляющую; она является воплощенной метафорой опытов нового быта. При этом фильм балансирует на грани между пост-революционными альтернативами старого быта и возрождением консервативных позиций, укрепленных в 1930—40-е гг. в сталинской культуре. С одной стороны, в середине двадцатых популярна свободная любовь; нападки Александры Коллонтай на традиционную мораль и консервативные представления о браке вошли в историю в виде сильно сокращенной формулы «теория стакана воды»[17]. Коллонтай защищает радикальную позицию, выступая против старого быта, ориентированного на семью, верность и моногамность в браке; она агитирует против «невероятного расточения душевных сил»[18] женщин в любовных отношениях. Любовь для Коллонтай занимает второстепенное место; важнее для новой женщины — «самодисциплина вместо изобилия чувств» и «социальная идея, наука, профессия, творчество»[19]. Ее повесть «Любовь трех поколений» (1923) — художественная обработка этой теории — изображает три генерации эмансипированных женщин: женщину прошлого, которая поддерживает супружескую связь с любимым человеком; женщину настоящего времени, которая, хотя и не верит в брак, всё же тратит много энергии на душевные волнения; и женщину будущего, которая рационально относится к своим любовникам, не впутывая эмоции в половую жизнь.

С другой стороны, в 1926 году, то есть за год до фильма Роома, появились три художественных произведения, которые в совокупности совершили консервативный переворот, выступив против примата свободной воли над моралью: «Луна с правой стороны» Сергея Малашкина, «Без черемухи» Пантелеймона Романова и «Собачий переулок» Льва Гумилевского. Эти тексты отчасти ведут открытую полемику против «теории стакана воды», голосуя за мораль и против свободной воли. Критик А. Лежнев определил общую тему этих трех текстов так: «Любовь нельзя свести к физиологическому отправлению»[20]. Во всех трех текстах протагонисты редуцированы до физиологических потребностей (параллель к «теории стакана воды» — половой акт им нужен как стакан воды, когда они хотят пить), т. е. до животного состояния. Такому поведению противостоят общественные ценности: мораль, хорошие манеры и красота.

Пример консервативного переворота в области любви — «Без черемухи» Романова. Рассказ написан в эпистолярном стиле. Женщина жалуется в письме на утрату в современном обществе хороших манер, морали и идеалов красоты: «Все девушки и наши товарищи-мужчины держат себя так, как

будто боятся, чтобы их не заподозрили в изяществе и благородстве манер. Говорят нарочно развеяным, грубым тоном, с хлопаньем руками по спине»[21]. Героиня рассказывает, как она, встретившись с товарищем по учебе, в мечтах о любви и романтике[22] отодвигала половой акт в неопределенное будущее, в то время как студент спешил: «Ну что разговаривать, только время терять...»[23]. В конце концов студент изнасиловал ее, думая при этом, что совершает нормальный половой акт. Перспективы женщины и мужчины расходятся в рассказе; героиня — одна из тех женщин, которые, по Коллонтай, тратят свою душевную энергию зря. Различаются запросы героев и героини и в «Третьей Мещанской»: она тоже ожидает больше, чем получает.

В 1930—40-е гг. соперник в любви отходит на задний план, вместо этого начинает доминировать репрезентация врага народа[24]. Только в 1950—60-е гг. третий снова становится активным в личной жизни, изображенной в кино. «Девять дней одного года» (1961, реж. Михаил Ромм), например, связан интертекстуально с «Третьей Мещанской». Фильм Ромма, однако, посвящен не построению новой жизни и нового быта, а теме общественного жертвоприношения, которая реализуется, в частности, в фигуре третьего. Вот структурные элементы, которые встречаются в обоих фильмах:

— позиция третьего в констелляции 2 + 1 открыта и подвижна;

— отношения между героями характеризуются интимностью[25]: участники треугольника являются друзьями, родственниками или любовниками;

— соперник вторичен по отношению к своему противнику; связь между соперником и тем, с кем он соревнуется, аналогична отношению между оригиналом и копией. Это значит, что отношение между конкурентами является миметическим с точки зрения Жирара[26] и его теории миметического желания: соперник как любовник имитирует мужа. Объект желания играет здесь второстепенную роль; по Жирару, начало таким отношениям кладет не желание объекта, а соперничество. «Соперничество *подсказывает* желание объекта»[27], пишет Альбрехт Кошорке о Жираре. Сам по себе объект перестает в конце концов интересовать соперников (как и жена в «Третьей Мещанской»).

В фильме «Девять дней одного года» соперничество двух мужчин из-за женщины отражает борьбу за научные и моральные ценности: два физика, серьезный Гусев и щеголеватый скептик Куликов, ухаживают за своей коллегой Лелей. Их отношения так же динамичны, как в «Третьей Мещанской»: сперва у Лели любовная связь с Гусевым, потом с Куликовым, и в конце концов она выходит замуж за Гусева. И здесь желание другого является исходным пунктом для собственного желания; соперничество обоих мужчин коренится в желании имитировать другого. Как только объект завоеван, они теряют к нему интерес; Леля, как и ее предшественница в «Третьей Мещанской», чувствует себя лишней. Хотя она тоже ученый, фильм показывает ее почти исключительно в домашней среде — на кухне: и тут Леля цитирует героиню из «Третьей Мещанской».

Разница между двумя фильмами лежит в культурных ценностях, которые конструируют функцию фигуры третьего. В центре фильма Ромма стоит вопрос, имеет ли смысл жертвовать собой ради блага общества. Гусев прино-

сит себя в жертву ради атомных экспериментов, в то время как Куликов выдвигает на первый план свое собственное благо. Это отражается как на его манере держаться, так и на стиле его одежды. Если вслед за Гертрудой Ленерт интерпретировать моду как «театральный феномен par excellence»[28], то Куликов инсценирует себя как индивидуалист. Он отличается своим модным костюмом и от Гусева (Гусев сам почти всегда в спецодежде), и от измученной бытом Лели, которая всё чаще встречается по ходу фильма в домашнем халате. Даже походка Куликова — это не стремительный шаг ученого, а небрежное гулянье фланера. Любовный треугольник функционирует в фильме ради противопоставления двух позиций: выбирая Гусева, который жертвует собой ради блага общества, Леля олицетворяет совесть фильма. Тем самым она выбирает готовность к жертвоприношению вместо эгоизма или, как говорится в фильме, тотальную утопию вместо реальной утопии.

Подводя итоги, следует сказать, что любовный треугольник оказывается нежизнеспособным в обоих фильмах; фигура третьего нарушает равновесие пары, чтобы в конце концов утвердить ее (в новой констелляции). Это может быть либо мужской союз, как в «Третьей Мещанской», или отреставрированная исходная пара, как в «Девяти днях одного года». Эмансипированному концу первого фильма противостоит жертва в пользу коллектива в постфильме.

ПАРАЗИТ ПРОТИВ СПАСИТЕЛЯ: «СТРОГИЙ ЮНОША»

Молодая женщина выходит после купания на берег, за ней наблюдает староватый, полный мужчина. Вскоре после этого она приветствует мужа, тоже немолодого, приехавшего домой на дорогой машине. Позже приходит в гости Гриша — атлетический, красивый молодой человек («Вот тип современной мужской красоты», как пишет Юрий Олеша в сценарии[29]).

Уже начальные кадры показывают, что в фильме «Строгий юноша» (1935) есть несколько треугольников: к паре присоединяются и паразит, и потенциальный любовник. Эти два треугольника дублируются дальше в фильме; сам Гриша участвует в еще одном треугольнике вместе со своими друзьями, дискоболом и девушкой; при этом дискобол похож на него, как близнец. Фильм демонстрирует целую галерею треугольников, построенных по разным моделям: так, Степанов, Маша и Цитронов отсылают к буржуазному треугольнику XIX века. Цитронов цитирует приживальщиков из романов Достоевского, например, Степана Верховенского из «Бесов» и Фому Фомича Опискина из «Села Степанчикова». Как и они, Цитронов соединяет в себе юродство, унижение, сексуальное и социальное желание. Доктору он льстит[30], а на Машу смотрит жадными глазами. Второй треугольник, Гриша и его друзья, напоминает идеал коллектива 1920-х гг. В кадрах, где молодые люди изображены в гимназии и на стадионе, они сливаются с другими молодыми, красивыми людьми, т. е. треугольник может расшириться и стать коллективом. В их минимальных спортивных нарядах они почти голые[31], что напоминает как нового Адама акмеистов, так и античный (сталинский) культ тела — типичный для фильма

культурный синкретизм. В течение фильма отношения Маши, Степанова и Гриши развиваются в идеальный треугольник. После ряда сцен ревности муж, знаменитый хирург, всё же отказывается от монопольного права на свою жену и включает Гришу в свою семью.

В «Строгом юноше» конкурируют две фигуры третьего: паразит и спаситель. Паразит — это тот, кто живет за счет других и вредит им. В теории Мишеля Серра паразит — символ системы; ибо сама система, по Серру, подчинена логике случая и характеризуется повреждением, беспорядком[32]. Паразит олицетворяет это повреждение. У Серра каждая система обречена на упадок, на переход от порядка к беспорядку. В «Строгом юноше» Гриша, замечательный представитель нового поколения, призван остановить дегенерацию системы: в конце фильма паразита Цитронова выгоняют, а спаситель Гриша занимает его место. При этом он не нарушает порядок, а наоборот, приводит окружающее в состояние совершенной гармонии, в которой снимаются все различия и прекращается любое движение. «Строгий юноша» проектирует такую модель истории, согласно которой спаситель выгоняет паразита из рая, а диалектика хозяина и раба снимается в Абсолютном Духе. Больше нет беспорядка, остается только порядок: персонажи обрели рай на земле. В этом фильме, стремящемся к абсолютной гармонии, конфигурация третьего дана не в виде формулы 2 + 1, а как конкурентная борьба двух треугольников[33].

Какую роль играют паразит и спаситель в «Строгом юноше»? Цитронов, приживальщик в богатом доме, подсматривает за женой своего хозяина — паразит в кино является вуайером. Для Серра паразит гарантирует не только динамику системы, но и оценку чужих отношений. Его призвание в том, чтобы мешать другим. Паразит не может существовать в одиночку, поскольку он — исключенный третий, и только «отношение к отношению дает ему жить»[34]. Цитронов старается доказать свою необходимость, комментируя чужие отношения — между Степановым и Машей, между Машей и Гришей.

Вначале Гриша кажется обычным любовным соперником; их почти диалектический треугольник, порожденный желанием, борьбой и стремлением к признанию, как бы является вариацией гегелевской модели хозяина и раба: Маша и Степанов — «советские аристократы»[35], и Гриша Фокин, борясь за признание и любовь Маши, борется и за признание Степанова. Тема власти играет в фильме важную роль: «Не может быть власти человека над человеком» — говорит Дискобол[36]. Для Гриши, наоборот, понятие чистой власти является релевантным, что подтверждает новую иерархизацию социального строя в 1930-е гг. О докторе Гриша говорит: «Это чистая власть. Он не банкир. [...] Он великий ученый, он гений»[37]. После борьбы, после того, как Гриша и Степанов признают друг друга, возникает «чистый» треугольник[38]: он уже не содержит парных структур, в нём три человека объединены отказом от желания. Это эдипов треугольник[39], состоящий из отца, матери и сына, но эдипово желание сына убить отца сублимировано. Сын не уничтожает отца, а восхищается им как великим человеком: «Комсомолец должен равняться на лучших. Лучшие — это те, кто творит науку, технику, музыку, мысль. Это высокие умы. [...] Те, кто борется с природой, победители смерти»[40].

Так что этот треугольник, подобно Троице, одновременно и вертикальный, и горизонтальный[41], все его стороны одинаковы и в то же время различны: «Равенства нет и не может быть. Само понятие соревнования уничтожает понятие равенства. Равенство есть неподвижность, соревнование есть движение. [...] Равняйся на лучших, первое правило»[42] — так пишет Гриша в своем «Комплексе душевных качеств». Этот трактат и приносит ему, в конце концов, признанье Степанова. Как сочинитель «Комплекса» Гриша входит в треугольник на равных. Равными стороны треугольника становятся благодаря тому, что каждый отрекается от себя. Треугольник в «Строгом юноше», по Игорю Смирнову, демонстрирует мазохистскую интимность, которая влечет за собой абсолютное равенство. Если все страдают, значит все одинаковы[43].

Можно сделать вывод, что «Строгий юноша» является эстетизированным вариантом священной истории; фильм описывает переход от земного беспорядка к небесному стазису. Если паразит воплощает беспорядок, то Гриша является представителем гармонии на земле; он — в смысле Эриха Ауэрбаха[44] — *figura rerum*, пророк реального. Симптоматично, что спаситель в этом фильме 1930-х гг. изображается как спортивное тело; спорт в обществе этого времени занимает место церкви, подхватывая ее ритуальные практики. Спорт фигурирует в фильме как своего рода заместитель религии[45]; трактат Гриши о моральных ценностях, который он зачитывает своим товарищам-спортсменам в гимнастическом зале — это новая версия Священного Писания. Идеальный треугольник в фильме — *figura trinitatis*; она воплощает идеал идентичности и инакости в одно и то же время. К тому же доктор Степанов, врач, который возвращает людей к новой жизни в буквальном смысле слова, имитирует всемогущество Бога.

САКРАЛЬНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК: «ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА»

Фильм Абрама Роома и Олеши был запрещен в 1936 году[46]: его эстетика оказалась слишком тесно связанной с сакральной стороной. К тому же в Грише воплотилось триединство «добро — истина — красота» — кредо Владимира Соловьева.

В фильме «Падение Берлина», снятом в период расцвета культа личности, сакрализация треугольника переходит на новый этап. Если религиозный треугольник, священное триединство, являясь непременным фоном для любовного треугольника, профанируется в «Третьей Мещанской» до неузнаваемости, а в «Строгом юноше» эстетизируется, то в сталинском культовом фильме он получает наиболее ясное воплощение. В «Строгом юноше» фигура третьего, играющего роль спасителя, еще довольно абстрактна — Новый Человек Гриша обладает богоподобной красотой, совершенным спортивным телом. В «Падении Берлина» его место занимает как бы сам Бог — Сталин.

По мере возрастания сакрализации в игру вступают символистские проекты; они превращают сталинистскую структуру желания в палимпсест. Ро-

ман Наташи и Алексея в «Падении Берлина» оказывается вариантом любовных отношений, о которых пишет Владимир Соловьев в своей философии любви. Такая любовь ведет к познанию Бога, в контексте фильма — Сталина. Символистская философия эроса с ее софиологической составляющей оказывается претекстом для любовных историй сталинского кино. Это — философия Соловьева, Карсавина, Флоренского и других мыслителей предсимволистской и символистской эпох.

Основной символистский миф, который Соловьев набрасывает в «Смысле любви», исходит из трехступенчатой эволюции любви: половая любовь пары, развиваясь в социально-нравственную любовь ко всему человечеству, превращается в любовь к Богу и ведет к бессмертию: «Прежде физиологического соединения в животной природе, которое ведет к смерти, и прежде законного союза в порядке социально-нравственном, который от смерти не спасает, должно быть соединение в Боге, которое ведет к бессмертию»[47].

В учении Соловьева (и позже у Карсавина) земная любовница является воплощением Софии: двуединство пары связано с триединством. У Карсавина в еще большей степени, нежели у Соловьева, расширение Я приводит к двуединству Я и Ты и, в конце концов, к триединству, в котором пара обретает нового Другого. Так любовь позволяет избежать солипсизма Я. В «Noctes Petropolitanae» (1922) Карсавин проектирует модель, где триединство «я — любимый — сама любовь (Бог)» является единственно возможным визави всеединому Богу.

Теориям Соловьева и Карсавина близка философия эроса Вячеслава Иванова, его концепция *speculum speculi*: физическое тело человека функционирует по отношению к миру как живое зеркало. Как и зеркало, однако, оно отражает все образы в обратном порядке — так познание искажает реальность. Единственный выход из такого искажения действительности предоставляет Другой, становясь зеркалом зеркала и тем самым исправляя познание. Если двое любят друг друга так сильно, что сливаются в одно целое, им нужен третий, который мог бы отразить это целое в своем зеркале. Любовь к другому, таким образом, является необходимым условием познания; правда познаваема только в другом, и это познание приводит к Христу. «Где двое или трое вместе во имя Христово, там среди них Сам Христос»[48].

Специфичность символистской Троицы по сравнению с христианской традицией в том, что один из ее членов заменен: вместо Святого Духа третье место занимает София. Таким образом, дана возможность воплотить Троицу в земном бытии — небесная София выступает в символистском контексте как земная любовница.

В «Падении Берлина» это отношение между всеединым Богом и его персональной, троичной репрезентацией сохраняет силу: Сталин, Алеша и Наташа разыгрывают сакральную Троицу, выступая как Отец, Сын и земная София. Сталин в фильме благословляет любовь Алеши к Наташе, которая, со своей стороны, получив благословение, готова к любви. Наташа объясняется в любви, глядя вдаль — на Сталина? Сталин — так можно додумать символистский субтекст — обязательно нужен для истинного познания, и в то же время он, в своем сакральном измерении — познаваемый объект.

В то время как фильмы профанной линии — «Третья Мещанская», «Девять дней одного года» — показывают персонажей обычно вдвоем, Сталин как третий всегда присутствует в отношениях Наташи и Алеши, будь то портрет, продукт воображения или реальный (кино-)персонаж. Эта любовь так и остается трехгранной на протяжении фильма, достигая своей высшей точки в финале: Алеша и Наташа встречаются в завоеванном Берлине именно в тот момент, когда Сталин, словно Бог, спускается с неба.

Однако Сталин, Алеша и Наташа в фильме суть только репрезентации, они представляют незримое всеединство, Сталина как закадровую сущность. Сталин, как писал Андре Базен в первой статье о Сталине в кино, это инкарнация живых богов и мертвых героев, его тело чуждо всякой телесности[49] и он выступает в фильме как репрезентация сакрального места власти. Базен сравнивает мумификацию Ленина с кинематографической мумификацией Сталина; обе они символичны[50].

Сакральные отношения киноперсонажей с намеком на трансцендентность влекут за собой еще одну любовную связь — роман между массой и властью. С появлением Сталина в фильме эта любовь достигает кульминации. Герои фильма являются медиаторами в отношениях между массой и властью; как только зритель идентифицирует себя с Наташей или Алексеем или «заражается» их чувством любви[51], у него тоже начинается роман со Сталиным. Причем роль посредника в этих отношениях исполняют не только персонажи: медиум становится медиатором, связывающим массу и власть.

Резюмируя, можно сказать, что треугольник в «Падении Берлина» — и сакральный, и культурный одновременно, он отражает эмоциональные отношения, присущие данной культуре, поэтому он тесно связан с психологией этой культуры. В книге «Психология масс и анализ Я» Фрейд видит основу «искусственной массы» в вере этой массы в то, «что есть вождь, который любит в равной степени каждого отдельного человека»[52]. В такой толпе каждый либидозно связан с вождем и с товарищами, представителями массы[53]. Фрейдовское описание любовных связей массы соответствует как на горизонтальном, так и на вертикальном уровне структуре великой сталинской семьи. Отношения между Наташей и Алешей и их благоговение перед Сталиным отражают ту же структуру — они любят друг друга, любят Сталина, и Сталин любит их.

---

[1] Замысел этой статьи возник из семинара по интимности в Университете Констанц, проведенного вместе с Игорем Смирновым в зимнем семестре 2002/2003 гг. Благодарю его, а также участников и участниц семинара за интересные идеи и дискуссии; Надежду Григорьеву — за корректуру русского текста.

[2] *П. Флоренский*. Столп и утверждение истины. Paris, 1989. С. 439.

[3] Об этом см.: *К. Кларк*. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон / Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). СПб., 2000. С. 785—796.

[4] См. резюме проекта констанцского Graduierten-Kolleg «Die Figur des Dritten» («Фигура третьего»: http://www.uni-konstanz.de/figur3/, Programm, S. 6).

[5] *G. Simmel*. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung // G. Simmel. Gesamtausgabe. Band 11. Frankfurt a. M., 1992. S. 124.

[6] Идею, что в треугольнике совпадают идентичность и инакость, можно найти прежде всего в ренессансных «богословских размышлениях о триединстве» (см.: *E. von Samsonow*. Trias, Triaden // Historisches Wörterbuch der Philosophie / J. Ritter, K. Gründer (Hg.). Band 10. Darmstadt, 1998. S. 1479—1483), где «троичность становится важнее благодаря свойственным ей продуктивным силам» (ebd. S. 1481); она понимается здесь как «генератор множества на пути от единицы к декаде». (Там же см. размышления Николая Кузанского и Карла Бовиллиуса об идентичности и инакости, единстве и другом).

[7] В пятидесятые годы примером мог бы служить фильм «Летят журавли», но это уже другая парадигма, связанная с преданием. Нас интересует прежде всего линия от двадцатых до сороковых годов, и «Девять дней одного года» включается нами в анализ (см. далее в тексте) только как пост-фильм «Третьей Мещанской».

[8] Фердинанд Тённис в 1886 году издает свое апологию «сообщества» (Gemeinschaft), противопоставляя ее «обществу» [Gesellschaft]; он отличает «сообщество крови» (семья), «сообщество места» и, как наивысшую форму, «сообщество духа» (См.: *F. Tönnies*. Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt, 1963. S. 14).

[9] Линда Хентшель описывает отношения Лее Миллер и Мэна Рея как реализацию формы «продуктивной сексуальности» (так Тевеляйт называет пару, действующую в рамках треугольника): «Значение Лее Миллер для Мэн Рея не ограничивается лишь многолетним местом модели, ученицы, музы и возлюбленной [...]. Она играла также важную роль как "третья" в "male couples", на которые шел Мэн Рей, прежде всего с Дюшаном. [...] Интересно, что в этой паре — как и в сюрреалистическом кругу в целом — Рей берет на себя феминизированную роль "репродуцирующего". На этом фоне становится возможным выделение еще большего "гения" Дюшана. Таким образом только в паре рождается Автор» (*L. Hentschel*. Das Paar, das nie eins war: Lee Miller und Man Ray (1929—1932) // LIEBE MACHT KUNST: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert / R. Berger (Hg). Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 257). Интересны здесь и роли, разыгрываемые персонажами: в «Третьей Мещанской» меняются исполнители на роль любовника/третьего, в случае же Лее Миллер — Мэн Рей — Дюшан «гуляет» женщина.

[10] Нея Зоркая разрабатывает гомоэротический субтекст мужской пары (см.: *Н. Зоркая*. Брак втроем — советская версия // Искусство кино. 1997. № 5. С. 89—97 (цитаты ниже по электронной версии: http:://www.a-z.ru/women/texts/zorkar.htm)). Зоркая выдвигает тезис о том, что социальный вопрос является уступкой «времени и цензуре». По Зоркой, именно «любовь втроем» была в центре внимания сценариста Шкловского и режиссера Роома. Что касается отношения этой «любви втроем» к 1860-м гг., то в 1920-е гг. описываемое чувство потеряло «чистоту и тревогу», характерные для эпохи шестидесятников XIX века.

[11] *В. Шкловский*. О квартире «ЛЕФа» // В. Шкловский. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени : С конца XIX в. по 1964 г. М., 1966. С. 440—459.

[12] Непереводимая игра слов: Любовь делает искусство / Любовь Власть Искусство.

[13] *R. Berger*. Vorwort und Dank // LIEBE MACHT KUNST. S. XI.

[14] Цит. по: *Б. Янгфельдт*. К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик // Б. Янгфельдт. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915—1930. Stockholm, 1982. С. 32.

[15] Там же.

[16] *K. Theweleit*. «Male couple» oder der Künstler und sein Frauenopfer (schriftliches Interview mit Paolo Bianchi) // Kunstforum international. Bd. 107. S. 94.

[17] *A. Kollontai*. Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin. Berlin. <Б. г.>. S. 9.

[18] Там же. S. 10—11.

[19] *A. Kollontai*. Die neue Moral und die Arbeiterklasse. Цит. по: *G. Raether*. Kollontai. Hamburg, 1986. S. 59

[20] Цит. по комментариям С. Никоненко к: *П. Романов*. Избранные произведения. М., 1988. С. 390.

[21] *П. Романов*. Без черемухи // П. Романов. Избранные произведения. С. 187.

[22] «Этой голой ободранной комнаты я сейчас не видела благодаря темноте. Я могла вообразить, что мое первое счастье посетило меня в обстановке, достойной этого счастья. Но мне нужна была человеческая нежность и *человеческая* ласка. Мне нужно было перестать его чувствовать чужим и почувствовать своим родным, близким. Тогда и все сразу стало бы близким и возможным» (Там же. С. 194).

[23] Там же.

[24] Пример этому — фильм «Партийный билет» Пырьева (1936). В фильме Пырьева третий является угрозой не только любви, но и политической нравственности героини.

[25] О понятии «интимность» и о подходах к нему в западной философии и социологии см.: *И. Смирнов*. Motherfucker, или Об экстремальных техниках сближения/дистанцирования в коммуникативном акте // Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in Russland / N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. P. Smirnov (Hg.). München. <в печати>

[26] *R. Girard*. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, 1961.

[27] *A. Koschorke*. Die Figur des Dritten bei Freud und Girard // Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe / A. Kraß, A. Tischel (Hg.). Berlin, 2002. S. 30.

[28] *G. Lehnert*. Der modische Körper als Raumskulptur // Theatralität und die Krisen der Repräsentation / E. Fischer-Lichte (Hg.). Stuttgart, 2001. S. 531.

[29] *Ю. Олеша*. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа // Ю. Олеша. Избранное. М., 1974. С. 304.

[30] «Степанов: Он, понимаете, усвоил манеру хвастаться мною ... Маша: Это тебе нравится» (Там же. С. 307).

[31] «Странно. Очень странно. Как во сне. Подходит голый человек и говорит, что кто-то любит мою жену» (Там же. С. 313).

[32] *M. Serres*. Der Parasit. Frankfurt a. M., 1987. Я здесь следую описанию концепции Серра, сделанному Аурелом Шмидтом (*A. Schmidt*. Ein Navigator im «enzyklopädischen Ozean». Электронная версия: http://www.boerverlag.de/serres-rez5.htm).

[33] Можно было бы категоризировать фильмовые кадры по образу движения Делеза: Делез различает в кино образ-аффект (связан с числом 1), образ-акцию (связан с числом 2) и ментальный образ (связан с числом 3). Ментальный образ — «*образ, занятый отношениями к предмету,* символические действа, интеллектуальные чувства» (*G. Deleuze*. Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M., 1997. S. 266). В качестве

примера для триединства, где встречаются 1, 2 и 3, Делез приводит братьев Маркс: «Каждый из них занимает определенное место в неразрушимом триединстве; Гарпо — это 1, представитель небесных аффектов, но и таких инфернальных инстинктов, как прожорливость, похотливость и вандализм. Чико — это 2, он несет действие, берет на себя инициативу, ведет дуэль с окружением. [...] Граучо, наконец, — это 3, человек интерпретаций, символических действий и отвлеченных отношений» (Там же. S. 267). Если мы организуем трех мужчин в «Строгом юноше» по этой модели, то паразит Цитронов — 1 (прожорливость, похотливость), доктор Степанов — 2 (дуэль с Гришей), а сам Гриша — 3 (символические действия и абстрактные отношения). Только в этом фильме дело в том, что 3 выключает 1 и 2, в отличие от комедии slapstick, где разные формы образов-движений действуют вместе.

[34] *M. Serres*. Der Parasit. S. 165.

[35] *Ю. Олеша*. Указ. соч. С. 317.

[36] Там же. С. 323.

[37] Там же. С. 324.

[38] Смирнов говорит об «утопическом треугольнике» (устное замечание на семинаре).

[39] Понятие «паразита» разработано в теории Серром. Для фигуры соперника можно найти разные теоретические мета-рассказы: Фрейда, где соперничество существует между отцом и сыном по отношению к объекту — матери; Жирара, который переосмысляет это отношение в том смысле, что на первый план выдвигается не объект, а соперничество; рассказ Гегеля о хозяине и рабе в «Феноменологии духа», который оперирует ключевыми концептами желания, признания, снятия (Begierde, Anerkennung, Aufhebung), причем объект соперничества абстрактен — признание другого.

[40] *Ю. Олеша*. Указ. соч. С. 328.

[41] О вертикальности большой сталинской семьи, отцах и сынах, см.: *К. Кларк*. Указ. соч.

[42] *Ю. Олеша*. Указ. соч. С. 330.

[43] Так Смирнов интерпретирует «Строгого юношу» в семинаре об интимности (см. сноску 1); см. к тому же: *И. Смирнов*. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 238—239.

[44] *E. Auerbach*. Figura // E. Auerbach. Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie. München, 1967. S. 55—92. О «фигуре» см. также: *G. Brandstätter, S. Peters*. Einleitung // De figura. Rhetorik — Bewegung — Gestalt / G. Brandstätter, S. Peters (Hg.). München, 2002. S. 7—31.

[45] Анне Флайг рассматривает в статье о романе «Украшение для кружка» «отношение религии, спорта и репрезентации» (*A. Fleig*. Leibfromm: Der Sportkörper als Erlöser in Marieluise Fleißers «Eine Zierde für den Verein» // Theatralität und die Krisen der Repräsentation / E. Fischer-Lichte (Hg.). Stuttgart, 2001. S. 447). Спорт в этой триаде является субститутом религии: «Спорт начинает вытеснять институализированное исполнение религий и замещать его новыми ритуальными практиками» (Там же. С. 449). Эту идею о связи спорта и религии можно использовать и при анализе «Строгого юноши». Если культ спорта и тела — субститут религии, то это может вступить в противоречие с идеей Гройса о монструозности спортивного тела (см.: *B. Groys*. Der Text als Monster // B. Groys. Die Erfindung Russlands. München, 1995. S. 219—220). Гройс исходит из того, что спортивное тело — это сигнификант без сигнификата. Если, однако, спорт является вариантом религии, то спортивное тело становится знаково активным.

[46] О фильме и истории его запрещения см.: *J. T. Heil*. No List of Political Assets: The Collaboration of Ju. Olesha and A. Room on «Strogij junosha». München, 1989.

[47] *Вл. Соловьев*. Смысл любви // Вл. Соловьев. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 527.

[48] *Вяч. Иванов*. Религиозное дело Владимира Соловьева // Вяч. Иванов. Собрание сочинений. Т. 3. Bruxelles, 1979. С. 303.

[49] *A. Bazin*. Le cinéma soviétique et le mythe des Stalin // Esprit. Juillet-août 1950. P. 220. О Сталине в фильме см. также: *O. Bulgakova*. Herr der Bilder — Stalin und der Film, Stalin im Film // Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit / H. Gassner (Hg.). Bremen, 1994. S. 65—69.

[50] *A. Bazin*. Op. cit. P. 223.

[51] В тридцатых годах «заражение» было положительной метафорой в теории рецепции советского кино; зрители должны были заражаться художником с помощью произведения искусства, прежде всего кино (см., напр., статью о фильме «Чапаев»: картина «заражает его <зрителя — *Ш. Ш.*> теми же чувствами и мыслями, которые вложил в нее художник» (<*Аноним*>. Чапаева смотрит вся страна // Правда. 21.11.1934. С. 1). Понятие «заражения» перенято из философии искусства Л. Толстого, об этом см.: *S. Sasse*. Moralische Infektion. Lev Tolstojs Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser // Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips / M. Schaub, N. Suthor (Hg.). München. (In print). Об отрицательной импликации метафоры заражения см.: *Э. Найман*. Чубаровское дело: Групповое изнасилование и утопическое желание // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. К шестидесятилетию Ханса Гюнтера / М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов (ред.). СПб., 2002. С. 60. Найман показывает, что инфекция и заражение употребляются в борьбе против нравственного упадка.

[52] *S. Freud*. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt a. M., 1997. S. 57.

[53] «[J]eder einzelne [ist] einerseits an den Führer [...], andererseits an die anderen Massenindividuen gebunden» (Там же. S. 58).

АННА БОН

БЛЕСК И НИЩЕТА ИСТОРИИ

СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ ПОД ПОЛИТИЧЕСКИМ РУКОВОДСТВОМ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(Б)

«В советской кинематографии выбор героев исторических фильмов преследует политико-воспитательную цель, учитывая огромную силу кино как могущественного средства воспитания масс»[1]. Эта цитата — отрывок из письма Андрею Жданову от 15 марта 1941 года, в котором сотрудники Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Микулин и Россинский просят Центральный комитет запретить постановку фильма «Мертвая петля» по сценарию Трауберга и Тимошенко ввиду несоответствия сценария требованиям политического руководства[2]. Какими же были эти требования и в каких мерах они выражались? В данной работе я попытаюсь на материале избранных архивных документов из Управления пропаганды и агитации коротко показать некоторые основные линии развития советского исторического кино на протяжении нескольких лет — с 1938 по 1946 гг. Особенно меня будут интересовать функции исторических фильмов в официальном пространстве системы массовой пропаганды, с одной стороны, и в неофициальном пространстве творчества режиссеров — с другой.

Как известно, во второй половине 1930-х гг. историческое кино в Советском Союзе становится одним из основных инструментов пропаганды. Историческая тема поручается ведущим режиссерам. Это происходит на фоне значительных политических перемен, вследствие которых закрепляется культ личности. История переписывается заново: царское самодержавие политически реабилитировано в целях национального объединения и борьбы против внешнего врага. Параллельно с переоценкой далекого исторического прошлого идет переосмысление недавних исторических событий. В сентябре 1938 года «Правда» публикует одобренный Центральным комитетом текст нового учебника по истории партии «История ВКП(б). Краткий курс» — энциклопедию «культа личности» Сталина [3].

Государственная историография опирается не только на слово, письменное или устное. Ее выдающимся пропагандистом оказывается кинематография, и в первую очередь — жанр исторического фильма, якобы способный пробуждать реальный образ прошлого на экране. Начиная со второй половины 1930-х гг. жанр историко-биографического фильма систематически используется в целях популяризации культа личности и насаждения нового взгляда на историю. Разгром школы историка-марксиста Покровского, отрицавшего роль личности как творца истории, открыл путь кинематографическим образам великих деятелей прошлого. Вместо творящего историю на-

родного коллектива на передний план выходит прогрессивный самодержец. Появляются такие монументальные киногерои, как Александр Невский, Иван Грозный, Петр Первый. Смена историографической парадигмы, нашедшая яркое выражение в развитии советского кино, сознательно проводилась Отделом пропаганды. Как можно судить по уже упоминавшемуся письму сотрудников Управления пропаганды и агитации Андрею Жданову, политическому руководству были в это время угодны уже не веселые музыкальные комедии из жизни колхозного коллектива, а фильмы, в которых «героями являются [...] крупные исторические личности, своею жизнью и деятельностью характеризирующие определенные исторические события, явления или целые эпохи»[4].

Во второй половине 1930-х гг. исторический фильм приобретает роль наиболее значимого в политическом отношении жанра кинематографии. Первым достижением на этом пути является фильм «Петр Первый», первая серия которого вышла в 1937 году. Показывая царя выдающейся личностью, решительным и близким народу властителем, создатели фильма вводили образ вождя в кинообиход страны. В фильме «Александр Невский» (1938) народ уже сам требует вождя. Ввиду угрожающей городу военной опасности и нападения немцев Домаш Твердиславич обращается к народным массам Новгорода с призывом звать Александра Невского встать во главе войска: «Беда идет на нас большая, больших людей от нас потребует. Не я, другой нужен! И рука крепче, и голова посветлей, и слава чтоб была по всея <sic!> земле, и врагу чтобы ведом был...»[5] Чтобы обеспечить политическую благонадежность фильма, режиссеру Сергею Эйзенштейну дали в соавторы сценария близкого к власти писателя Петра Павленко. Государственный контроль, однако, распространялся не только на процесс создания сценария к фильму, но и на все остальные фазы кинопроизводства.

Важной инстанцией политического руководства историческим кино являлось Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), которое было образовано постановлением XVIII съезда партии для направления всей работы по печатной и устной пропаганде. Структура Управления была утверждена оргбюро ЦК ВКП(б) 4 августа 1939 года, а его начальником был утвержден секретарь ЦК ВКП (б) А. А. Жданов[6]. Управление выполняло функцию посредника между партийным руководством и творческими работниками кинематографии, спуская на них политические директивы, относящиеся к кино (в частности, историческому) и следя за выполнением этих директив.

Документы архивного фонда Управления содержат как стенограммы критических обсуждений фильмов, так и непосредственные указания руководства по их перемонтировке. Любопытен в этом отношении пример фильма Пудовкина «Адмирал Нахимов», первоначальная версия которого была подвергнута жесткой цензуре. Вследствие этого фильм был перемонтирован, а его концепция коренным образом изменена. Говоря о роли Сталина в создании «суперажанра» биографических фильмов, Евгений Добренко утверждает, что «автором» фильмов этого жанра была сама власть[7]. Картина об адмирале Нахимове, подобно ряду других картин историко-биографического жанра, была лично заказана Сталиным. Начата она была в 1944 году, но лишь в

1947 году вышла на экраны страны. В сентябре 1946 года первая версия фильма была подвергнута критике в постановлении ЦК ВКП (б) «О кинофильме «Большая жизнь»»[8]. На собрании Управления пропаганды и агитации, проходившем 26 апреля того же года, Жданов дал понять присутствующим деятелям кино, что власти желательна переработка фильма: «Мы всячески приветствуем картину "Нахимов", она отнесена в разряд шести. Это будет один из лучших фильмов, и для того, чтобы он был нашей "Леди Гамильтон", лучше его доработать, чтобы он был шедевром»[9].

В 1947 году переработанный вариант «Адмирала Нахимова» был награжден Сталинской премией. Судьба фильма иллюстрирует подъем и закат жанра исторического фильма в 1940-е гг. Во многих отношениях переломным моментом для советской кинематографии в целом и для жанра исторического фильма в частности стал 1946 год. В условиях новой политической ситуации, сложившейся после окончания войны, власть изменила свою позицию по отношению к историческому фильму. Кризис жанра совпал по времени с кризисом руководимой государством кинематографии. Об этом свидетельствуют секретные донесения НКВД о тенденциях в коллективе киноработников, хранящиеся в архиве Управления пропаганды и агитации. Народный комиссар государственной безопасности Меркулов[10] доносит товарищу Жданову в секретном документе, датированном 4 марта 1946 года, что «НКВД СССР располагает данными о наличии существенных недочетов в работе художественной кинематографии, приведших к невыполнению плана производства кинокартин в 1945 г.»[11]. Если рассматривать это донесение как сейсмограмму роста критических настроений в кинематографической среде, то оно свидетельствует о застойном состоянии советского кинопроизводства и об атмосфере сдержанного бунтарства в творческих коллективах. Подтверждением тому может служить ряд документов НКВД, затрагивающих интересующие нас вопросы политизации частной сферы и вмешательство политической власти в творческий процесс деятелей важнейшего из искусств.

Но прежде чем обратиться к содержанию документов НКВД, следует уяснить специфику текстов данного рода. Тексты, привлекаемые здесь в качестве источника, относятся к жанру доноса или донесения. Сохранившиеся образцы такого рода текстов адресованы узко ограниченному кругу лиц и подлежат сохранению в секрете. В них передается содержание высказываний (по всей вероятности, устных), записанных третьими лицами без ведома и согласия говорившего. Так как высказывания не авторизованы, степень адекватности записи не может быть надежно установлена. Неясно также, знал ли говоривший о том, что сказанное переносилось кем-то из частной сферы в официальную. Ценность донесения как источника информации определяется прежде всего тем, что включенные в него высказывания фиксировались почти сразу после акта речи и поэтому отражают живые мнения, не прошедшие через фильтр политической корректности того времени или, по крайней мере, более свободные от ее норм, чем авторизованные тексты. Не менее интересным, чем содержание самого высказывания, является сделанный доносчиком подбор фактов, ибо с его помощью можно сделать выводы о том, какая информация считалась заслуживающей интереса начальства.

В вышеупомянутом секретном письме Жданову Меркулов цитирует режиссера Сергея Юткевича, остро критикующего бюрократизм в советском кинопроизводстве: «Есть язва, разъедающая и расшатывающая кинематографию — это чудовищный бюрократизм. В период 1926—1930 гг. в правлении Госкино было 5 человек и несколько человек обслуживающего аппарата, все остальные люди работали на студиях. И это элементарно, — ведь именно там, на студиях, делаются картины. Посмотрите, что произошло за эти годы? Сколько работает в студии и сколько над нами?»[12] Выпад Юткевича против бюрократизма подразумевает и острую критику цензурной системы. Об этом свидетельствует приводимое Меркуловым высказывание сценариста Михаила Юрьевича Блеймана, жалующегося на множество цензурных инстанций, которым обязательно подвержен каждый сценарий:

«Неужели мы все, кто раньше так много работал, ходим без дела из-за нашего нежелания работать? Всё идет не от этого, нам мешают работать. Как сейчас себя должен чувствовать драматург, если его сценарии проходят следующее количество инстанций:

Заявка на сценарий поступает к редактору Сценарной студии;

Обсуждается на редакционном совете;

Обсуждается на редколлегии сценарной студии;

Заключается договор на сценарий;

Сценарий поступает к редактору сценарной студии;

Передается на обсуждение редакционного совета;

Обсуждается на редколлегии;

В случае благоприятного отзыва — сценарий передается в Главк художественных фильмов, где его читают редактора;

Сценарий передается на рассмотрение постоянно действующей сценарной комиссии при Комитете;

Сценарий поступает на просмотр начальника Главка;

Сценарий поступает на просмотр Председателя Комитета;

Сценарий рассматривается на художественном совете Комитета;

И только в том случае, если сценарий получает одобрение худсовета — его направляют на студию, где он также проходит через обсуждение на художественном совете»[13].

Цитата наглядно иллюстрирует разрастание многоступенчатой иерархической цензурной системы, ставшей одной из причин творческого кризиса советского кинопроизводства. Мнение директора сценарной студии Д. И. Еремина передается в донесении в более резких выражениях: «В современную нам эпоху гениальные произведения и художники невозможны, так как творить <так в тексте. — *А. Б.*> о том, что хочется, запрещается, а рамки разрешаемого настолько узки, что в них ничего не создашь путного»[14]. Далее Еремин разворачивает критику цензурной системы, показывая, что цензурные указания и запреты делают невозможным создание гениальных произведений.

Режиссер Иван Пырьев, согласно тексту донесения, связывает выбор жанра исторического фильма с бегством кинорежиссеров от цензуры и от животрепещущих тем современности: «Современной темы в нашей кинематогра-

фии не существует. Все боятся за нее браться и в первую очередь сам БОЛЬШАКОВ. Не так повернешь тему, не тому угодишь, не так будет поставлен вопрос — и вы сталкиваетесь с запрещением вашего сценария. Поэтому ЭЙЗЕНШТЕЙН сидит на "Иване Грозном", ПУДОВКИН на "Нахимове", ПЕТРОВ хочет ставить "Порт-Артур", БАРНЕТ "Волки и овцы". Я же сам хочу делать Достоевского. Это интересно и не опасно. При такой цензуре, какая сейчас есть в Комитете и в других более высоких инстанциях, мы только и сможем выехать на истории или на классиках...»[15]

Цитата свидетельствует о том, что историческое кино, которое во второй половине 1930-х гг. официально передается политическим руководством в распоряжение творческих деятелей, становится своего рода нишей для сценаристов и режиссеров. Сфера частного творчества осваивает официальное пространство в целях творческого или физического выживания. Направляемый государством подъем исторического кино до уровня ведущего жанра, начавшийся во второй половине 1930-х под знаком возрастающей угрозы войны и достигший кульминации в годы борьбы с внешним врагом, после окончания войны, по всей видимости, прекращается.

На совещании по вопросам кино 26 апреля 1946 года Жданов выдвигает требование партийности нового пятилетнего плана. «Нам необходим целеустремленный план с точки зрения его партийности, не в смысле того, чтобы все фильмы были на партийные темы, а в смысле того, чтобы наш план имел бы явно выраженный пропагандистский характер, т. е. пропагандировать и утверждать те качества советских людей, которые нам в настоящее время необходимо развивать и прививать»[16]. С этой директивой связывается адресованное творческим деятелям требование обращаться к современным темам. В центре нового тематического плана производства художественных фильмов должны были стоять уже не прошлое и не классика, а советская действительность послевоенных лет. Жданов разъяснял: «Речь идет не относительно того, чтобы вообще избежать исторической тематики, это было бы неразумно, ибо исторические образы помогли раскрыть целый ряд современных проблем, интересующих человека. Поэтому вопрос шел о пропорции, тов. Александров говорил относительно того, что есть диспропорция, т. е. от современной тематики ушли. [...] Речь идет о том, что не обязательно раскрывать те или иные исторические образы. [...] речь идет о том, чтобы не стыдиться проводить в фильмах те идеи, которые мы считаем необходимым провести в советскую публику. Нам нечего стыдиться своей идеологии и с точки зрения моральной идеологии мы одержали победу. (Аплодисменты)»[17]. Георгий Федорович Александров, начальник Отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), дает киноработникам на совещании более подробные пояснения к новым директивам: «Фильмы о войне будут вновь ставиться и должны ставиться, но фильмы, которые только обращены в прошлое, даже и о войне, должны быть поправлены. [...] Война кончилась, государство вступает в совершенно новый период, и люди думают уже по-иному и чувствуют жизнь по-иному, взялись за работу по-иному, а картин, которые бы отразили этот период, таких картин нет в плане. План весь обращен в прошлое, там только одно прошлое, более важных тем нет. Возврат в прошлое, — это один из

коренных пороков плана, представленного Министерством кинематографии»[18]. Из слов Александрова следует, что органы власти ставят под вопрос не только жанр исторического фильма о далеком прошлом, но и фильмы о Великой Отечественной войне.

Михаил Ромм в своем выступлении на совещании подхватывает аргумент Пырьева и в ответ Жданову поясняет позицию режиссеров по вопросу о функции исторического фильма: «Уверяю Вас, Андрей Александрович, что в значительной степени то, что люди бросились на историческую тематику — это был результат не желания отдыха, а желание наверняка поставить картину. Они смотрели и говорили — вот Владимир Петрович <так в тексте. — *А. Б.*> поставил “Петра I”, “Петра II”, “Ивана Грозного”, “Без вины виноватые”. Он как сел на историю, так и погоняет. Пудовкин поставил картину “Суворов”, “Адмирал Нахимов”, которая, кстати сказать, слабая картина. Не знаю, как получилось, но вот один раз взялся за картину “Русские люди”. Что получилось? Получилось плохо. Один раз взялся на новеллы о Гитлере. Не вышло. Люди думают, что историческая тема вывезет»[19]. Ромм связывает историческую тематику с успехом фильма, указывая при этом на сильное воздействие исторических картин режиссера Владимира Михайловича Петрова. Мысль Ромма о том, что историческая тема «вывезет», действительно находит подтверждение в творчестве Всеволода Пудовкина, который после фильмов «Минин и Пожарский» (1939, Сталинская пр. 1941) и «Суворов» (1941) прочно утвердился в амплуа режиссера исторических картин, но потерпел крах с фильмами на современные темы. Фильм Пудовкина «Во имя Родины» (1943) о судьбе простых людей на фронте, поставленный по пьесе Константина Симонова «Русские люди», не имел успеха. Уже в 1942 году Пудовкин потерпел полную неудачу с фильмом «Убийцы выходят на дорогу» (другое название «Лицо фашизма»), который был снят совместно с режиссером Юрием Таричем по мотивам драматических сцен Бертольда Брехта «Страх и нищета Третьей империи» — фильм был запрещен. Не была запущена в производство и последняя работа Пудовкина как драматурга — написанный им в 1943 году в соавторстве с К. Симоновым сценарий «Смоленская дорога» о ходе битвы за Москву[20]. Главным героем этого фильма должен был быть народ — простые люди, связанные между собой лишь по прихоти сюжета чередой случайных встреч с одним и тем же человеком — военным корреспондентом. Впоследствии Пудовкин уже по предложению начальства занялся сценарием «Адмирала Нахимова», потому что, как он выразился, «я не могу оставаться без работы [...]. Но я так глубоко привязался к “Смоленской дороге”, что сразу примириться с невозможностью осуществить ее на экране я не могу»[21]. На предложение переработать сценарий фильма авторы не согласились. Иначе было с заказной работой «Адмирал Нахимов», которую Пудовкин, не сопротивляясь, существенно переработал.

В заключение мне бы хотелось вернуться к заглавию настоящей статьи — «Блеск и нищета истории», которое, по-моему, характеризует главные тенденции развития исторического фильма в период с 1938 по 1946 год. Как свидетельствуют архивные документы, весной 1946 года историческое кино теряет свое привилегированное положение в глазах политического руково-

дства. С постановлением ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» и с запретом второй серии фильма «Иван Грозный» оно перестает выполнять и функцию удобной ниши для режиссеров, пытающихся избежать опасности современных тем.

В то время как жанр историко-биографического фильма о властителях и полководцах прошлого после 1945 года приходит в упадок, популярность приобретает новый жанр: историко-биографический фильм, в центре которого стоят крупные ученые (например, физиолог Павлов, изобретатель радио Попов, биолог и селекционер Мичурин) или композиторы (Мусоргский, Глинка, Римский-Корсаков). Возможно, это новое направление связано с воздействием на вкусы советской верхушки трофейных фильмов немецкого производства[22]. Некоторые фильмы о выдающихся ученых и композиторах, которые снимались в национал-социалистской Германии, были отмечены в Третьем рейхе высшей наградой как «особенно ценные с государственно-политической точки зрения»[23]. Такой награды был удостоен, например, снятый режиссером Гансом Штейнгоффом фильм «Роберт Кох, борец против смерти» (1939), а также фильм о Моцарте «Кого боги любят» (1942). С советскими историко-биографическими фильмами их объединяет главное: идея главенства национальной культуры и науки. Выступление режиссера Юлия Райзмана на совещании по вопросам кино 26 апреля 1946 года указывает на то, что и эта смена историографической парадигмы была обусловлена конкретными политическими директивами: «Сейчас у нас уже установлено, чтобы не делать исторических картин, не делать картин, связанных с иностранным материалом. Об этом твердо мы для себя решили и получили от вас соответствующую директиву по этому вопросу»[24]. Срежиссированное властью падение жанра исторического фильма совпадает по времени с подъемом другого направления исторического жанра — историко-биографического фильма о достижениях национальной науки и искусства. В Советском Союзе 1946 года этот новый жанр соответствует нарастающим националистическим тенденциям и вписывается в политический фон кампаний против космополитизма и низкопоклонства перед Западом. Явные параллели с основными направлениями нацистского кино в этом контексте приобретают особую значимость.

Автор выражает глубокую благодарность
М. Бобрик за помощь в переводе текста статьи.

---

[1] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 71. Л. 84.

[2] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 71. Л. 88.

[3] «Краткий курс» публиковался в «Правде» с 9 по 19 сентября 1938 года. Публикацию сопровождали редакционные статьи, в которых разъяснялась суть «нового подхода» к соответствующим разделам истории партии. См.: *Н. Маслов*. «Краткий курс истории ВКП(б)» — энциклопедия и идеология сталинизма и постсталинизма: 1938—1988 гг. // Советская историография. М. 1996. С. 240—273 (Здесь: с. 240, 258).

[4] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 71. Л. 84.

[5] См.: *С. Эйзенштейн, П. Павленко.* Александр Невский. Литературный сценарий // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М., 1971. С. 163.

[6] См.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125.

[7] *Е. Добренко.* «Занимательная история»: Исторический роман и социалистический реализм // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 879.

[8] См. статью Всеволода Пудовкина «Как я стал режиссером» (1949): «Во всём известном постановлении ЦК ВКП(б) о картине "Большая жизнь" моя работа была отмечена как неудача художника, не изучившего в нужной мере исторический материал, подменившего рассказ о великом флотоводце и его значении для отечественной истории начисто выдуманными, мелкими анекдотами, не имеющими ни интереса, ни значения для советского зрителя» (в кн.: *В. Пудовкин.* Избранные статьи. М., 1955. С. 48).

[9] РГАСПИ Ф 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л 81. Жданов имеет в виду имевший большой коммерческий успех исторический фильм «Lady Hamilton» (или «That Hamilton Woman») о романе лорда Нельсона с Эммой Гамильтон (Великобритания, 1941, реж. Александр Корда).

[10] Меркулов, Всеволод Николаевич (1895—1953). Арестован 18.09.1953; приговорен Специальным судебным присутствием Верховного суда СССР 23.12.1953 к ВМН. Расстрелян. См.: *Н. Петров, К. Скоркин.* Кто руководил НКВД. 1934—1941. Справочник / Под ред. Н. Г. Охотина и А. Б. Рогинского. М., 1999.

[11] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 467. В. Меркулов. Народный комиссар государственной безопасности Союза ССР 4 марта 1946 г./ № 1567.

[12] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 467. Л. 18.

[13] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 467. Л. 22—23.

[14] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 467. Л. 23.

[15] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 467. Л. 23.

[16] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 6.

[17] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 80—81.

[18] РГАСПИ. Ф .17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 8—9.

[19] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 94.

[20] Литературный сценарий «Смоленская дорога» опубликован в собрании сочинений Пудовкина в трех томах (Т. 1. М., 1974. С. 361—412); см. также комментарий к тексту (Там же. С. 433—434).

[21] См.: *В. Пудовкин.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1974. С. 434.

[22] За эту мысль я благодарна Майе Туровской

[23] *См.: K. Kanzog.* «Staatspolitisch besonders wertvoll»: Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München, 1994.

[24] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 72.

4. СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

ЧИСЛО МАССЫ
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН И ТЕОРИЯ ПАФОСА

ДИНАМИЧЕСКИЙ КВАДРАТ. КОМПОЗИЦИЯ ЭКРАНОВ

1. ГОЛОВА БЫКА. КИНЖАЛ БОЙЦА НАЦЕЛИВАЕТСЯ, УХОДИТ ЗА КАДР ВВЕРХ.
2. КРУПНО. РУКА [С КИНЖАЛОМ] УДАРЯЕТ ЗА КАДР ВНИЗ.
3. Общий план. Тысяча пятьсот человек валятся с откоса (профиль).
4. Пятьдесят человек встают с земли, простирают руки.
5. Лицо солдата — [он] прицеливается.
6. Средне. Залп.
7. ВЗДРАГИВАЕТ ТЕЛО БЫКА (ГОЛОВА ЗА КАДРОМ). ВАЛИТСЯ.
8. КРУПНО. НОГИ БЫКА В КОНВУЛЬСИИ. КОПЫТО БЬЕТ В ЛУЖУ КРОВИ.
9. Крупно. Затворы винтовок.
10. ВЕРЕВКОЙ ПРИКРУЧИВАЮТ ГОЛОВУ БЫКА К СТАНКУ.
11. Тысяча человек пробегает.
12. Из-за кустарника вырастает с земли цепь солдат.
13. КРУПНО. УМИРАЕТ ПОД НЕВИДИМЫМ УДАРОМ ГОЛОВА БЫКА. (МЕРТВЕЮТ ГЛАЗА)
14. Залп — мельче, со спины.
15. СРЕДНЕ. СТЯГИВАЮТ НОГИ БЫКА «ПО-ЕВРЕЙСКИ» (СПОСОБ РЕЗАНИЯ СКОТА В ЛЕЖАЧЕМ ПОЛОЖЕНИИ).
16. Крупнее. Люди валятся с обрыва.
17. РЕЖУТ КОРОВЕ ГОРЛО, ЛЬЕТ[СЯ] КРОВЬ.
18. Полукрупно. В кадр поднимаются люди с протянутыми руками.
19. НА АППАРАТ (В ДВИЖЕНИИ) ИДЕТ БОЕЦ С ОКРОВАВЛЕННОЙ ВЕРЕВКОЙ.
20. Толпа бежит к забору, ломает. За забором засада (в два-три кадра).
21. В кадр падают руки.
22. ОТДЕЛЯЮТ ГОЛОВУ КОРОВЫ ОТ ТУЛОВИЩА.
23. Залп.
24. Толпа вкатывается с откоса в воду.
25. Залп.
26. Крупно. Выстрелом выбивают зубы.
27. Ноги пехоты уходят.

28. В ВОДУ ВТЕКАЕТ, ОКРАШИВАЯ ЕЕ, КРОВЬ.

29. КРУПНО. ИЗ ГОРЛА БЫКА ХЛЕЩЕТ КРОВЬ.

30. ИЗ ТАЗИКА РУКИ ВЫЛИВАЮТ КРОВЬ В ВЕДРО.

31. НАПЛЫВОМ — ПЛАТФОРМА С ВЕДРАМИ КРОВИ В ДВИЖЕНИИ К УТИЛИЗАЦИОННОМУ ЗАВОДУ.

32. У МЕРТВОЙ ГОЛОВЫ ПРОТАСКИВАЮТ ЯЗЫК СКВОЗЬ ВЗРЕЗАННОЕ ГОРЛО (ОДИН ИЗ ПРИЕМОВ БОЙНИ, ВЕРОЯТНО, ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ В КОНВУЛЬСИЯХ НЕ ПОВРЕДИТЬ ЕГО ЗУБАМИ).

33. Уходят ноги пехоты (мельче).

34. СДИРАЮТ КОЖУ С ГОЛОВЫ.

35. Тысяча пятьсот убитых у подножия обрыва.

36. ДВЕ МЕРТВЫЕ ОБОДРАННЫЕ ГОЛОВЫ БЫКОВ.

37. Человеческие руки в луже крови.

38. КРУПНО. ВО ВЕСЬ ЭКРАН. МЕРТВЫЙ БЫЧИЙ ГЛАЗ[1].

1. Один экран, но в движении раздвоя. Вместо единого экрана — два параллельно текущих потока образов, чьи изобразительные ряды хотя и пересекают друг друга, но между собой не сообщаются. Несовместимость их трудно объяснить тем, что один из них является «игровым», а другой — «документальным». Монтажная идея финала «Стачки» как раз и заключалась в преодолении их несовместимости — столкновением двух различных планов в одном визуальном поле. Совместить и тем самым усилить один за счет другого, найти их «общее место» и добиться результата, «леденящего своим ужасом». Но именно этого и не удалось достичь. Метафора «людей убивают как скотов» потерпела неудачу. Почему? Один из ответов дает сам Эйзенштейн:

«В первом своем фильме “Стачка” мне хотелось довести ужас финала до высшей точки. Самое страшное в изображении крови — сама кровь. В изображении смерти — сама смерть. Это, правда, уже некоторый выскок за пределы средств искусства. Но мы имели случай патетический — раздавленную стачку и массовый расстрел. И я ввел монтажной перерезкой в игровой расстрел куски подлинной крови и смерти. Бойня. “Обращение с людьми, как со скотами”. Кровь и жестокость бойни вполне тематически выразили конец фильма. Впечатление получилось действительно жуткое. Многие без судороги не могли смотреть на экран. Эффект конца фильма на премьере (1924) был очень сильный. Но вот мы повезли “Стачку” в Симоновский район, где мы ее частично снимали. Все шло прекрасно. Картину приняли отлично, за исключением одного — финала. Как раз ужасом леденящего кровь финала. Я был ошеломлен этим провалом, пока не сообразил, что “бойня” может восприниматься [...] и как место, где заготавливают продовольствие, мясо. “Симоновка”, хотя и рабочий район, во многом сохраняла в те годы еще характер пригородно-хозяйственный. [...] Прежде всего при созерцании этих кусков вставало представление не о смерти и крови, а о говядине и котлетах»[2].

Конечно, неудача финала «Стачки» объясняется не только тем, что были не учтены очевидные различия (может быть, даже классовые) в зрительской

компетенции. Да и можно ли говорить о неудаче? Тогда и все последующие фильмы Эйзенштейна могут оказаться в той или иной степени «неудачными», ибо в них по-прежнему неустраним разрыв между всё теми же двумя экранами: *экраном*-I, на котором должна крепиться композиционно-монтажная форма произведения, *идея* (например, революционная), и другим — *экраном*-II, чья роль — вспомогательная: поставлять чувственный материал для образов, должных иллюстрировать развитие идеи. Революционная идея должна быть пережита зрителем чуть ли не его собственной кожей, если угодно, «вколочена в его голову». На самом же деле, как можно видеть и не только по «Стачке», экран-II оказывает сильнейшее сопротивление экрану-I: изображение *идеи* противостоит самой идее. Можно попытаться диалектически упорядочить экран-II в экране-I (если под диалектическим упорядочиванием мы будем понимать подчинение чувственного, экспрессивного материала второго экрана композиционной идее первого). Однако ничего не получается. Экран-II оказывается автономным, образует собственное кинематографическое пространство, время и условия его восприятия. Смею утверждать, что первый экран, *экран-идея* (или «диалектический» экран) не в силах примирить в себе внутреннее напряжение и разлад, существующие в экране-II. Перед нами две серии образов: одна показывает «расстрел», другая — «бойню». Вторая серия относительно медленно движется в сравнении с первой: неспешно предъявляемые фотографии — они-то и вызывают отвращение, шок, они «неуместны» (так может быть предъявлена фотография садистского убийства, сделанная судебным экспертом, или порно-открытка). На переднем плане шокирующая физиология: текущая кровь, взмахи ножа, сдирание кожи, предсмертные судороги животного, и всему этому подводится итог в последнем кадре — «мертвый глаз быка на весь экран». Здесь всё «интересно», и прежде всего технология бойни, поэтому нельзя упустить ни одной детали (например, как режут скотину «по-еврейски»). Образы разделки скота медленно пульсируют в крупных планах, перебивая сцены расстрела. Вопрос всё тот же: как изобразить человеческую смерть? Ответ: «самой смертью!» Но что такое *сама* смерть? Смерть неизобразима, но зато изобразимо насилие, ведущее к смерти. Так, всё внимание переносится к пластическим возможностям насильственного акта. Различие серий, дающих внутреннее движение экрана-II — в быстроте или медленности предъявляемых сцен. Внешнее отличие также очевидно: одна серия образов являет собой локализацию *индивидуальной* формы насилия, в то время как другая — *массовой*. Техника изображения гибели массы иная, чем та, которая необходима для создания образов индивидуального насилия. В первом случае — быстрота, ускорения темпа, смещение пространственных границ; во втором — полные паузы, замедления, физиологическая близость самого действия насилия, «подробности»: то, что ты не хочешь разглядывать, но тебя заставляют. Избирательное чередование кадров-серий должно было бы ввести зрителя в непрерывность единого, почти синхронного воздействия актов насилия: чтобы узнать, как гибнет человеческая масса, он должен прочувствовать на себе, как может гибнуть единица, составляющая человеческую массу. Однако эта стратегия оказалась ошибочной (именно для финала «Стачки»), поскольку образец му-

чительной и «скотской» смерти отыскивался на бойне («забой скота» и «расстрел восставших масс» еще возможны как образы, могут быть совмещены в речевом обороте, но не в монтажном стыке). Забиваемое животное не стало и символом жертвоприношения.

2. Ошибка Эйзенштейна тем более удивляет, что в том же фильме мы находим много достаточно удачно выполненных сцен «гибели массы»: например, разгон демонстрации с помощью брандсбойтов (или сцена: «казаки, атакующие рабочих»), где струи воды не локализованы внутри фильмического пространства, они словно *вне,* поэтому человеческие тела, бегущие и прячущиеся, не могут укрыться от них; те же настигают их повсюду и даже тогда, когда пространство, в котором ищут спасения, усложняется, становится лабиринтным, эти струи всегда оказываются вне его законов и поэтому способны выслеживать, преследовать, загонять в ловушку, обрушиваться на тела в любом их укрытии; они не имеют, повторяю, никакой локализации в фильме и представляют собой не символ и не знак, а *прямой жест* насилия, его ударную, безусловно рефлексную физиологию. И вот струи, монотонно бьющие в тела, постепенно, в силу монтажной развертки и ритмического повтора одного и того же действия для разных кадров, настигают и зрителя. Во всяком случае, удар струи, пробивающий одежду жертвы, начинает опознаваться и нашим телом.

MONSIEUR, MADAME, BEBE. ЧИСЛО 3 В ЭКОНОМИИ ЭКСТАЗА

3. Экран-II — многосоставный, он включает в себя неопределенное число повторяющихся детских переживаний («картинок»), и из них мы можем извлечь некие правила конструирования первичной сцены. Такова тема казни-эшафота, что буквально с юности преследует воображение Эйзенштейна-рисовальщика. Серия эшафотных образов экрана-II, «забой скота», индивидуализирована по числу 3. Можно найти триады *христианской мистики* (анализ «Видения св. Игнатия Лойолы»); *живописные* (анализ живописи Леонардо да Винчи и Эль-Греко); использование *чет-нечетной* композиции при исследовании образцов древнерусского искусства («Святая Троица» Андрея Рублева); и, наконец, постановка *мизансцен* (анализ режиссерских композиций «Возвращение солдата», «Катерина Измайлова», «Дессалин», «Убийство старухи-процентщицы из «Преступления и наказания» Достоевского» и множество других, включая также сцены казни из фильмов «Иван Грозный», «Да здравствует Мексика!»); *графические* трансы, которые развертывались как преобразование трех фигур в пространстве эшафота и где вертикальное измерение было композиционным и обладало силовым, «насильственным» вектором (я прежде всего имею в виду самые большие серии рисунков «Убийство короля Дункана», «Распятие быка» и др.).

4. Исследуя архивные материалы, наталкиваешься на странную серию рисунков, посвященных теме *трехпалого мальчика*. Что это за образ и что

побудило Эйзенштейна его создать? Это, бесспорно, символ троичности и символ истинного местоположения «мальчика-в-кудряшках» внутри семейного треугольника сцены[3]. Три родовых единицы-актера образуют театр памяти, только три — не больше и не меньше. Закон числа 3, приверженность коему Эйзенштейн неукоснительно соблюдает[4]. *Папа, мама и бебе* — структура семьи, но не только[5]. Это еще и патетическая триада изначальной идеальной любви — слияние трех *без насилия*, гармоническое согласие единиц, где всякое отторжение и страдание, боль и ненависть находятся под контролем, где ни одна из единиц не наделяется особыми полномочиями, превосходством или силой смерти. Единство *пред-генитально,* оно *предсуществует* и вне семьи: «Навечно прикованного к папе и маме (опять же я сам) — двум смертельно надоевшим друг другу, зажившимся друг с другом супругам, супругам, которым ни царь, ни бог и ни герой не могут дать свободы и освобождения друг от друга; которые даже убить друг друга не могут и навсегда обречены расплачиваться тусклыми буднями неразрывного тройного портрета, monsieur, madame et bebe — этим отражением в кривом зеркале божественного мгновения слияния тройной природы человека в моменте вспышки экстаза»[6]. Итак, единство достижимо только *экстатически*: каждая единица, чтобы соединиться с другой, должна «выйти из себя», за свои пределы и в одно мгновение достичь этого *нулевого* пространства жизни, где каждая единица становится двумя, а каждые три — одной. И это слияние возможно лишь *через* насилие? Другого пути нет. Экстаз освобождает от насилия, но достигается экстатическое состояние посредством насилия. Во всяком случае, у Эйзенштейна не найти иной точки отсчета. Можно сказать и так: экстаз — это новое состояние «я», которое недостижимо без насилия, помогающего пересечь границу, отделяющую любое конечное «я» от самого себя и Другого. Но в структуре экстатического состояния следует выделить некую последовательность фаз становления. Экстаз — переживание такой силы и мощи, которое не поддается гармонизации посредством числа, вообще никакой внешней мере; момент экстаза — это мгновение сияния, вспышки, достижение пика страсти, оргиастический взрыв и т. п. Экстаз как мгновение становления Бытием. И в силу этих характеристик экстаза его следует отличать от пафоса. В сущности, пафос есть экстатическое состояние, гармонизированное числом, и для Эйзенштейна-диалектика, экстатика и визионера это гармонизующее число всегда будет 3. Пафос является фазой, предшествующей и подготавливающей экстатическую вспышку, выхождение «я» за свои границы. Но если в результате экстаза происходит полное исчезновение телесного «я», то в патетическом переживании «я» существует в непрерывном замещении дополняющих друг друга равных единиц, составляющих собой непрерывно растущую оргиастическую массу[7]. Пафос охватывает всё бóльшую массу человеческих тел, понуждая их к направленному движению, всё более сплачивает их, заставляя каждую индивидуально выраженную единицу быть неразрывной частью громадного коллективного тела. Другие же образы, напротив, предъявляются в совершенно иной развертке: движение массы (гибель и рождение), здесь число массы неопределено в цифровом эквиваленте, оно не гармонично, а ритмично. Масса-в-движении (росте) об-

ладает своим числом, неравновесным, экстатическим, «скачущим». Число массы — это число в экстазе, экстатическое, вышедшее из себя, а значит неконтролируемое (составляющими его единство частями), его нельзя исчислить и гармонизировать.

5. Если пафос — это имплозия, длящееся, словно растянутое мгновение, останавливающее время ради эмоционального переживания, то экстаз — это эксплозия, взрыв, прыжок, «мгновение перехода», уже эмоционально трудно определимое.

ЭКРАН КАК СВЕРХРЕАЛЬНОСТЬ

6. В 1905 году (в возрасте, еще далеком от режиссерского) Эйзенштейн видит «живые картинки» братьев Люмьер — вот следы «перво-восприятия», первой встречи с магическим экраном. Однако, по его собственному признанию, он не обрел на всю последующую жизнь того шокирующего откровения, которое испытали «первые зрители». Почему? Потому, что он уже знал и любил театр, школьную гимнастику и цирк, знал, что такое постановка мизансцены, по своим детским играм и занятиям рисованием. Экран был для него скорее универсальным орудием в искусстве сопоставления образов. Рождение экрана не влечет за собой *автоматически* новый взгляд на мир, но зато открывает новое, потенциально беспредельно пластично емкое пространство образов, прежде невозможное. Экран экспрессивный, выражающий, производящий, сопоставляющий (не отражающий и не экран познания): «Вы говорите, кинематограф, ну что же, прекрасно! Посмотрим, что с его помощью можно сделать!»

7. В своих теоретических штудиях Эйзенштейн не перестает выявлять кинематографичность буквально любых жанров искусства: всё есть кинематограф, всё *кине-мато-графично:* поэзия, живопись, архитектура, проза, театр, цирк. Всё есть движение: движение — вот первоначальная субстанция кинематографа. Кинематограф извлекает из смежных ему искусств тот вид движения, который неявно заключен в их форме (и может даже сопротивляться этому извлечению). В таком случае виды искусства различаются лишь по внутренней динамической («кинематической») форме, активное присутствие которой и создает весь художественный эффект. Экран, понимаемый тотально — место встречи гетеро-хроно-топических различаемых видов движения, и он один в силах совместить их в одной плоскости изображения, удержать контрастность, противоборство и даже взаимное отрицание образов, текущих с разной скоростью. Не имеющий собственной плотности, всегда открытый, *плоский* в метафизическом смысле, экран способен принять и выразить любую кривую движения: ведь есть движения, которые совершают человеческие тела, но есть и те, что принадлежат воде, огню, ветру, потопу, землетрясению, стае волков или движущейся человеческой массе; есть движения, которые поддерживают умиротворяющую гармонию древне-китайского ландшафта;

и есть зачарованный смертью покой античной скульптуры; и есть неравновесность, нетерпимость и страстный порыв возносящейся к пику готической архитектурной линии; и есть движения видения, которые позволяют нам чувствовать как старую, так и современную живопись (например, кривая *живописная* и *геометрическая* по правилу Г. Вельфлина).

8. Повторю снова: тотальный экран, по Эйзенштейну, определялся не особыми познавательно-отражательными свойствами, не «поразительными» реалиями, которые были впервые вырваны из вечного докинематографического небытия, а только движением. В отличие от Кракауэра и Беньямина, Эйзенштейн не видел превосходство кинематографа над другими искусствами в том, что тот открывает неведомый мир, шокирует, атакует наше восприятие возможностью вырывать из старого мира его визуальную новизну. Шок от новизны *не катарсичен*. Очарованность этими фигурками-тенями, их игрой-движением-пластикой и еще больше тем, что можно достичь беспредельного господства над всем миром образов, если научишься ими хорошо управлять. Поэтому всё, что попадает в сферу действия экрана, должно пройти монтажную обработку — а это значит, что каждая деталь должна быть предельно выражена, и нет никакой случайности, никакой «жизни врасплох», ибо мы должны извлекать чистые тона движения и, следовательно, тела, их производящие, из хаоса повседневного бытования, из Ничто. Речь идет о преодолении экрана или его превращении в особую реальность — *реальность-между,* соединяющую реальное событие со зрителем, который его воспринимает именно благодаря необычным отражательным возможностям экрана: *всё включать, соединять, отражать*... Так создается экранный эффект реальности, но сам экран преодолевается, поскольку лишь служит местом соединения реальности и зрителя. В другом случае экран осознается как техническое устройство, от которого зависит наиболее полная и совершенная передача образа реальности. В силу ограниченности технических и пространственно-геометрических параметров экран обладает силой сопротивления и может препятствовать полному развитию чувства реальности у зрителя. Как добиться наиболее сильного переживания реальности экранной в качестве *реальности*?

9. В исследованиях «О стереокино» и «Динамический квадрат» Эйзенштейн обсуждает физический и воображаемый статус экрана. Можно ли развить и углубить качество отображения реальности с помощью улучшения технических характеристик экрана? Экран как кусок белого полотна, квадратный или прямоугольный, двухмерный и плоский. Возможности экрана кажутся Эйзенштейну неисчерпаемыми — нет никаких ограничений материального и фигуративного характера или ограничений по глубине. Если всё же мы находим некоторые из них, то экран можно совершенствовать, изменяя его геометрическую форму и размеры (*полиэкран*, *стереоэкран* и т. п.) Может быть, стоит изменить размер и величину экрана (не только панорамный, овальный, но и растянутый по горизонтали («лежачий»), по вертикали («стоячий») или даже меняющий свои физические размеры по ходу

демонстрации изображений, т. е. экран, представленный в виде динамического квадрата. Однако последующее развитие технических возможностей кино еще раз подтвердило, что проблема материальной реальности экрана не столь существенна, поскольку экран — это, в сущности, лишь некоторая поверхность, способная к отражению проецируемых на ней образов-теней, и не более того. Экран вторичен, и в силу этого значение приобретают сами образы. То, что мы называем экраном, и есть этот экран-образ, или он должен *воображаться*, т. е. наделяться образами, чтобы существовать в качестве экрана. Вот почему экран — это всегда *динамический квадрат,* где вертикальный поток образов пересекается и дополняется горизонтальным движением и всякий образ выходит за собственные границы во внеэкранное пространство, которое-то и является истинно экранным пространством.

Таков эйзенштейновский экран-I[8].

Таким образом, экран — не *средство познания* или *отражения реальности,* а, скорее, род реальности высшего порядка — *сверхреальность*. А это значит, что экран не столько отражает и познает, сколько создает саму реальность, являясь по отношению к ней более высшей реальностью, *не порожденной, а порождающей* — вспомним отличие natura naturata от natura naturans (Б. Спиноза).

10. Изучая строй высказываний, вот уже полвека обсуждающих феномен кино, можно выделить по крайней мере три стратегические интерпретации: к первой следует отнести *познавательно-отражательную,* ко второй — *синтетически-диалектическую* (конструктивную) или *идеологическую*, и к третьей — *нарративную*, повествовательную. Отсюда и идея экрана как *Великой Визуальной Машины*. Что такое кинематограф? «Бегущие картинки», чей «бег» мы не видим. И его назначение — не только в том, чтобы *познать* (отразить ранее неведомое человеческому взгляду), но и в том, чтобы *выразить* в единстве образов всё, что есть реальность, а это значит не просто быть одним из новых искусств, а стать самым высшим Образом (реальности) из всех доступных образов, синтезировать в себе кинематические возможности традиционных жанров. Кино-образ отличает от других образов особое качество: не быть собой, быть образом для других образов. Или несколько иначе: *кино-образ как пустая, нейтральная абстрактная форма движения для выражения любых других возможных движений*. Среди миллиарда других образов его позиция напоминает позицию соединительной связки «и» в возможном перечислении (бесконечном): все соединяет, так как представляет *открытую* форму, готовую к любой трансформации ради охвата любого порядка образов движения. Разъединяет то, что готово слиться, и соединяет то, что находится в неснимаемом конфликте и противостоянии. И *это* и *то*, и *то* против *этого*, и *это* вместо *того* и т. д. Грамматическая роль «и» в том и состоит, что, всегда оставаясь тем же самым знаком, это «и» вместе с тем функционально определяется *интенсивностью* («против», «вместо», «рядом» и т. п.). Кино-образ, хотя и имеет свои специфические черты, но не претендует на отличное от других образов положение;

скорее, он *нейтрален* и выражает доступными средствами отношение между образами. Утопия тотального экрана — это экран как вместилище любых образов, как если бы не было никаких ограничений для перевода всего невизуального (невидимого) в визуальное (видимое)[9].

Постепенно познавательная ценность кино-экрана стала *подчиненной* функцией, на первое место стала выходить синтезирующая, или нарративная, а затем — диалектическая, способная выразить развитие идеи (в вариациях). Сегодня существует множество конкурирующих экранов, и более невозможен один-единственный экран, синтезирующий в себе все другие. Однако в те революционные времена казалось, что всё может быть отражено и отражается в едином, *тотальном экране* рождающегося кинематографа (всё служило ему материалом выражения/отражения, проекции, регрессии и прогрессии, но не имело собственной бытийной плотности).

Движение восприятия у Эйзенштейна всегда находится в стадии *ре-грессивной,* и никогда не *про-грессивной,* ибо он усваивает и открывает для себя реальность текущего времени с помощью предшествующего опыта детства, где подобному переживанию уже найдено место в картотеке травматической памяти.

МЕГАЛОМАНИЯ

11. Прежде чем сталинская машина террора приступила к «работе», мифология восставшей массы, массы «горячей», переживала свой триумф. Великим триумфатором массы был С. Эйзенштейн. Как известно, Сталин не любил революционной массы: террор как ортопедия массы и должен был воспрепятствовать ее самопроизвольному зарождению и непредсказуемым порывам. Это, конечно, не значит, что он не хотел, подобно Гитлеру, иметь «свою» массу, но «его» масса должна быть иной, уже не революционной, а податливой к террористическому перекодированию в любой момент времени и точке социального пространства, застывшей, «холодной», легко проницаемой для страха, казни, перемещения и исчезновения, для растраты энергии в рабском труде. Средства террористической перекодировки — парады, демонстрации, суды, лагеря, стройки и т. п. Всё это — компактно организованные пространства насилия, подчиненные специфической нумерации. Архитектурная мегаломания Гитлера-Шпеера перекликается с кинематографической мегаломанией создателя «Октября».

12. Однако, при их очевидной близости, в идеях Эйзенштейна и Канетти — современников нацизма и сталинизма — проглядывают существенные различия. Собственно, Канетти пытается создать *антропологию массы* или, другими словами, пытается увидеть в ней особое социальное образование, которое им описывается так, как если бы масса представляла собой единый целостный образ, некий политический гештальт, сконструированный по модели человеческого тела (но с несколько иными анатомическими и «чувствен-

ными» характеристиками). Каким «внутренним чувством» прежде всего руководствуется масса? Чувством роста! Массе нужно расти, оставаясь равной себе, увеличивать плотность своих «рядов», стремиться к еще высшей плотности, иметь направление, скорость и цель. Короче, нужно быть телом, пускай особым, но все же именно телом, пускай *сверхбыстрым,* но все же телом. Плотность-интенсивность-быстрота. Однако масса уязвима в своем могуществе над толпой и личностью. Если толпа может «собираться» и «глазеть», неожиданно нарушать общепринятый порядок, чтобы тут же исчезнуть, следовательно, ее существование в социальном времени ограничено. Иное дело масса: она не может существовать достаточно долго в социальном времени, если ее существование не будет поддержано специальными машинами (милитаристскими, террористическими или патетически-революционными), поддерживающими режим ее роста, распространения, управляющими быстротой. Подобные социальные машины всегда пытаются снять зазор между будущей целью массы и возможностями ее роста. Этот пространственный зазор во времени и есть быстрота, одно из фундаментальных качеств *массы-в-движении.* Ж.-П. Сартр, ссылаясь на свидетельства очевидцев захвата Бастилии «революционными массами», обратил внимание на то, что восставшая масса двигалась с *иной* быстротой, которую внешнему наблюдателю невозможно было ни представить, ни предсказать[10]. Дальняя цель замедляет движение массы, ее рост, ближайшая — ускоряет, поэтому необходимо дробить дальнюю цель достижимостью цели ближайшей, чтобы мощь массы, ее быстрота и распространение не переставали нарастать. Число тем самым становится символом роста массы. Э. Канетти в своем знаменитом очерке «Гитлер по Шпееру» вводит понятие *скачущего числа, leaping numbers*: «Сильнейшее средство для того, чтобы возбудить массу — это показать ей ее рост. Пока масса чувствует, что она увеличивается, ей незачем распадаться. Чем выше число, которого, как ей говорят, она может достичь, тем сильнее ее впечатление от самой себя. Но ей надо дать живое ощущение того, как она достигает такого числа. Всё в нарастающем возбуждении карабкаются вверх 60, 65, 68, 80 миллионов немцев!... Масса, пораженная этими цифрами, воспринимает их как свое мгновенное приращение. Ее напряженность таким образом достигает предельно возможной меры. Человек, зарядившийся этой напряженностью, не может внутренне от нее освободиться. У него возникает неодолимое стремление опять оказаться в этом состоянии также и внешне»[11]. Для Эйзенштейна масса, в отличие от Канетти, не была антропологическим объектом. Масса как таковая не существует, она не наблюдаема, ибо масса — это всегда скорее образ массы, а не сама масса как реально существующая в социуме. Другими словами, для Эйзенштейна масса не имеет ничего общего с упорядоченной массой митингов, парадов и толп, характерных для городской культуры XIX—XX веков. Масса — это такой объект, который становится социально наблюдаемым и исследуемым *только* после рождения кинематографического экрана. Не раньше и не позже. Только экран способен вместить в себя бесконечный рост массы, ее быстроту и движение, и только экран есть то место в социальном пространстве, где масса становится возможной и существующей действующей, продолжающей свое движе-

ние. Вот почему тайна массы заключается в бесконечном, экстатически нарастающем числе.

13. В одной из последних своих бесед Эйзенштейн подробно поясняет, как сделать фильм «Иван Грозный» понятным миллионам:

«— Интересно, как примут, — беспрерывно повторял он. — Надо сделать много просмотров — историки, писатели, художники и массовые просмотры. Массовые, чтобы тысячи и тысячи одновременно смотрели, лучше будут воспринимать, в тысячу и в десять тысяч раз лучше: если я один из ста тысяч — я лучше воспринимаю, чем один из десяти тысяч. [...]

— Значит, если я один стотысячный, я больше пойму — чем один из десяти тысяч?

— Обязательно! Такой расчет.

— И точка зрения?

— Вероятно, я так воспринимаю — с точки зрения миллионов, которые говорят через меня одного, и раз уж так, то и доверяются мне, если я позволю себе то, что не входило в расчет этих миллионов. Это я вам говорю не для интервью, я в самом деле спокойно себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами. Конечно, может быть и так, что весь миллион будет чувствовать себя как один-единственный робкий, несчастный и нахальный — но это уже не моя сфера. Словом, я не люблю так называемого психологического искусства — душевный микрокосм не привлекает меня, я больше хотел бы исследовать тайны космоса... Есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована»[12].

Отсюда все ошибки и недоумения критиков, подозрения в искажении «реальных фактов» истории, преувеличениях, а также разного рода образная избыточность, которая должна быть осуждена с точки зрения экрана-отражения/познания, экрана-повествования. Экран *тотальный* первичен и не может быть порожден. Это объясняет, почему Эйзенштейн искал столь сильное средство *прямого* действия на сознание зрителя, чтобы не могло возникнуть сомнения в том, что создаваемый на экране образ был воспринят, усвоен, стал элементом воспринимающего сознания. Другими словами, сознание экрана и экран сознания неразличимы в процессе восприятия, поскольку само сознание — продукт разгула экранных образов. Кинематографический экран — больше не кусок полотна, на которое проецируется изображение, а нечто неизмеримо большее. С помощью экрана изобретается новый способ социального производства, производятся *тела массы*. Экранизировать массу — это вовсе не значит отражать или копировать реальные, эмпирически наблюдаемые скопления людей, это значит *впервые* ее создавать. Экран — это сверхреальность и поэтому есть нечто неизмеримо большее, чем «реальность». Лишь он один в силах управлять полным временем Истории, всякий раз возобновлять революционное действие в границах той мифической логики, что опровергает наличный статус реальности. Лишь он один способен выдержать любое возрастание массы, как бы ни был быстр и сокрушителен ее рост, ибо она растет не сама по себе, а исключительно благодаря экранным возможностям своего воспроизведения. Масса, смотрящая на себя, нарастает в чудовищной прогрессии

1—100, 1—1000, 1—100000, 1—1000000. Один как тысяча, десять тысяч, сто тысяч, миллион... Один как все и все как один — смысл этой известной формулы революционного братства в том, что масса и не предполагает выделения индивидуальной единицы в акте самого революционного действия[13]. Полнота воздействия на зрителя достигается провоцированием цепной реакции массового восприятия. Масса должна видеть себя, видеть, как она растет здесь и сейчас. В «Стачке», «Броненосце "Потемкине"», «Октябре», «Старом и новом» (да и в более поздних фильмах «Александр Невский», «Иван Грозный») можно видеть, как формируется экранная масса, как она растет, движется, побеждает и гибнет. И как любит повелевать ею сам Эйзенштейн.

14. Рост и подвижность революционной массы подчиняется ритму некоего возрастающего числа. В сценарии финала «Стачки» бросается в глаза числовой расчет движений массы-толпы: 50—100—1500 человек бегут, падают, остаются лежать, вздымаются частоколом рук; движение кадров расстрела убыстряется в прямой зависимости от того, как часто человеческий поток рассекается залпами выстрелов. *Ритмическое число* — одно из условий существования экранной массы. Экран, и только он, позволяет нам видеть массу и участвовать в ее творении, обеспечивает ее рост, плотность, быстроту, границы рассеивания. И в сказанном нет ничего парадоксального. Действительно, экран разнообразием дальних (панорамных) и близких планов умножает число смотрящих. Но это умножение нельзя понимать как простой подсчет зрительских посещений или комбинации проекций, ибо те, кто находятся перед экраном, не просто смотрят, а «выходят из себя», находятся «в экстазе», и только в силу подобных переживаний они и становятся той подлинной массой, которую рождает кинематограф. Мы чувствуем массу тогда, когда нам подсказывают пути к «омассовлению» собственного индивидуального опыта переживания, одинокое и автономное зрительское «я» должно быть утрачено в потоке коллективного транса. Омассовить смотрящую единицу, единиц больше нет! Масса должна увидеть себя в качестве массы, и масса, видящая себя, и есть та масса, которая не имеет *вне* киноэкрана иного способа представления. В таком случае, экран выступает в качестве некоего перцептивного протеза, с помощью которого масса *смотрящая* отождествляет себя с массой *показываемой*. Взаимное отражение. Эти две массы обязательно должны совпасть, в едином поле восприятия отразиться друг в друге. Именно поэтому отдельная смотрящая единица благодаря посредничеству экрана умножается до тысячи, десятка, сотни тысяч, смешивается со всеми другими единицами в единой ритмической кривой, которая действительно может вовлечь в революционное действие миллионы. С той интенсивностью, с какой экран осуществляет свое действие, и в том же порядке нарастаний числа зрителей движется само экранное изображение, которое теперь становится местом действия цифр, надписей и символов, отмечающих пути роста человеческих масс[14]. Вероятно, масса или массовидные тела — предельный случай нарушения устойчивых, повторяемых и институционально закрепленных, социально и жизненно значимых связей людей. Зарождение массы невозможно в хорошо стратифицированном социуме, где множе-

ственные отношения между индивидами регулируются с помощью различных дистанций, рангов, иерархий, обеспечивающих национально-территориальную, антропологическую или личностную идентичность. Масса образуется на периферии социума, она экстерриториальна и не допускает внутри себя стратификаций и дистанций, в противном случае она распадается. Можно сказать, что для образования массы необходимо *чистое* социальное пространство. Или, точнее, образуясь, масса сама и создает его, ибо нет границ, препятствующих ее бесконечному росту. Чистое пространство, пожалуй, следует понимать в том физическом смысле, в каком для нас чистой является гладкая поверхность стола, по которой свободно растекается маслянистое пятно. Подобным же образом растекается и массовидное тело, стремясь заполнить все поры социального пространства. Образ массы рождается экраном, им поддерживается утопия существования такого социального пространства, где масса может свободно нарастать, не встречая препятствий. Но массы и всё, что массовидно — не просто кинематографический фантазм. Я даже не знаю, о чём, собственно, говорят те случайные отображения революционной массы — о революции или, быть может, о возможностях экрана эти революции создавать?[15] Число массы должно расти, расти скачками, быть в непрерывности этого скачкообразного движения. Ритмически понятое число всегда больше самого себя и не может никогда совпасть с нейтральной единицей, не им управляют, а оно управляет... «Сколько их? Десять, сотни, тысячи, сотни тысяч? Их тьма!»

Число — душа массы. Именно ритмическая волна, захватывающая собой текущие множества, дезинтегрирует наши телесные схемы и образы, упраздняет «чувство дистанции» и безопасности, реактивирует психомиметическое чувство.

ЦИФРЫ И ЧИСЛО

15. Число предъявляет себя в эпизоде из «Старого и нового» *ритмически:* «белые зигзаги на черном фоне», и эти зигзаги — физические следы события: «рост числа колхозной артели»[16]. Нет ритма без скачущего числа, именно оно и должно управлять состояниями экстаза, превращать толпу зрителей в *реально* растущую массу. Число массы выступает в двух основных измерениях: *образном (цифра)* и *понятийном (число),* причем последнее не растворяется в первом, а как бы «выплескивается» за экран, сливаясь с логическими условиями патетического дискурса. Поэтому число действует, ибо исчисляется в каждом измерении и, конечно, не является чисто количественной мерой, объединяющей пассивное множество дискретных единиц, тем более не является калькуляцией или подсчетом. Число массы *качественно* и выражает собой ритмическое соотношение групп единиц. Число есть ритм, преодолевающий всякую навязываемую гармонию или то движение, которое позволяет «скакать» цифрам (изобразительному ряду). Вот как, к примеру, комментирует Эйзенштейн цифровые кадры «Старого и нового»:

«*А цифры*?? — Цифры роста количества членов артели? После того как отыграли фонтаны — заиграли цифры. Как же это можно не запомнить? Правда, цифры тогда, в 1928—1929 годах, менее внедрялись в восприятие как средство новой социалистической выразительности. Это пятилетка приучила нас видеть пафос в вырастающих цифрах, как в огне баррикад. [...] Цифры в "Генеральной линии" работают уже не по линии образной, а следующим разрядом — понятийным. Смена цифр дает понятие о росте артели. Понятийный элемент вовлечен в игру как последний скачок выразительных средств — уже за пределы образа. [...] Скажем — голая надпись. Дать цифры — "количество членов такое-то". А понятийным элементом, приближенным к образному решению, и будут цифры, смонтированные как элементы действия. *Цифровой рост есть, по существу, чистое понятие* <курсив мой. — *В. П.*>. Как рост нашей промышленности. Рост показателей успеваемости. И этот чисто понятийный элемент возвращен обратно в свой образный смысл. Цифры растут и действительно... вырастают. Цифры становятся крупней не только своим содержанием — 15, 27, 34, но и ... формой, то есть *размером* по кадру»[17].

Цифра — не число. Более того, они находятся, так сказать, в противодвижении. Цифры образуют порядок случайных прерываний, прерывистостей, поскольку взятая отдельно цифра обозначает число единиц, составляющих неразличимое единство. Цифра — лишь иконический образ числового единства или целого, в котором все составляющие его единицы даны одновременно. Цифра — чистый знак количества. Цифра сама себя обозначает, иначе говоря, в цифре полностью выражено числовое содержание. Цифра — это корпускула, всегда множество исчислимого, но лишенного символического представительства в образе числа. Цифра инертна и статична, неподвижна. Как только же появляется число, то сразу же включается порядок исчисления — принцип взаимодействия между цифрами. Цифра — подобна алфавитной букве, число — целому слову. Цифра — это номер (номер дома, например), бирка, афиша, надпись, но именно всем этим она может быть, только если интерпретируется в качестве наделенного смыслом знака. Цифра — то, что лежит на поверхности, что сразу же дано взгляду, что не требует никакой интерпретации. Число, чтобы стать числом, должно быть организовано, «исчислено» по составляющим его единицам (исчисление может быть арифметическим, геометрическим или экстатическим, уже выходящим за границы какого-либо исчисляющего порядка). Цифры статистичны, сами по себе ничего не выражают, они лишь представительствуют.

«Возвращаясь, однако, к покинутому нами сепаратору, нужно еще сказать, что эта завершающая сцена "кавалькады" возрастающих цифр, по существу, берет еще один добавочный "барьер", осуществляет еще один скачок в области методов и средств изложения сюжета.

Первым был скачок *из предметного показа в образное изложение.*

Но "кавалькада цифр" идет дальше, и, походя совершив второй скачок из области *изобразительной* в область *неизобразительную*, она делает решающий, третий скачок из области *образного* изложения в область изложения *понятийного.*

Ибо *идея количества* здесь выражена не *предметным* показом "массовки", не *образной* метафорой людских "потоков", рекой "стекающихся" в колхоз, но чистым понятием, начертанным *числом*»[18].

Ведь когда мы говорим об оптическом эффекте подражания и напоминаем себе, что кинематограф на своих ранних этапах и создавался как искусство для масс (массовое) и что Эйзенштейн прекрасно показал разницу, которую зритель ухватывает сразу же между *образным* и *понятийным* представлением числа. Число массы предстает в образах некой непрерывности, длительности переживания самого числа. Число массы — это пункт пересечения всех сил, поддерживающих ее существование. И вот тогда зритель, нарастая массой просмотров и умножаясь в экранных образах, переживает себя уже не просто как зрителя-наблюдателя, а в качестве числового субъекта массы. Число скачет, прыгает, но и срывается, оно всё время создает некий *временной интервал* перед следующим броском, который можно предугадать, только пережив себя в качестве единицы массы — или в качестве победителя, причастного к триумфу всех, или как жертвы, удел которой падение и ничтожество. Один и тот же график может отображать как рост и бесконечную силу возвышения, так и в обратном направлении — инфляцию всех ценностей, тотальное обесценивание человеческого усилия, утрату всяких надежд. Возможно, что это один и тот же процесс, только со скрытыми фазами успеха и поражения, возвышения и падения. Границы, в которых массовое сознание себя ритмически воспроизводит — гигантские качели скачущих чисел, то взбирающихся вверх, то падающих в бездну. Очередное «случайное» выпадение числа невозможно предугадать[19].

ПРИРОДА И ИСТОРИЯ

16. Попробуем пояснить различие между *экстазом* и *пафосом* на материале концепции *возвышенного*, разработанной Эйзенштейном в исследовании «Неравнодушная природа». Отношения между органическим и патетическим, ростом и развитием представляют основную оппозицию бурной и трагической эпохи, оппозицию *природы* и *истории*. Эйзенштейн пытается распространить законы пафоса (патетической формы) на органические явления и объекты, а то, что он называет законами развития — на законы роста: «скачкообразный ход из качества в качество *есть не только формула роста*, но уже *формула развития* — развития, вовлекающего нас своей закономерностью уже не только как *единичные "вегетативные" единицы, подчиненные эволюционным законам природы*, но уже как *единицы коллективные и социальные*, *сознательно участвующие в ее развитии*»[20]. И далее в пояснение «скачка» из качества в качество: «*Момент* свершения мы понимаем здесь в смысле тех точек процесса, через которые проходит вода в *мгновение* становления паром, лед — водой, чугун — сталью. Это тот же выход из себя, выход из состояния, переход из качества в качество, экстаз. И если бы вода, пар, лед и сталь могли психологически регистрировать свои ощущения в эти критические *моменты* — моменты свершения скачка, они

сказали бы, что они говорят [с] пафосом, что они в экстазе»[21]. Природа историзуется через «скачок» — от единицы к массе (коллективам) — и вот что важно: природа и история совмещаются в самом «скачке», но на микроскопическом уровне, в движении материи. Тем самым термины оппозиции нейтрализуются, их дуализм «снимается» благодаря «третьему», который не может быть включен в очерченную культурой оппозицию истории-природы; и этот «третий» — *сверхорганичность*. История должна вернуться в материю: конечно, материя понимается не как чисто физический, косный и инертный субстрат живого и мертвого, материя — это энергия, движение и борьба сил, хаос ритмов, вибраций, пульсаций; всё, что существует — лишь частичные манифестации материи, и мы, как пишет Эйзенштейн, «“приобщаемся” к ощущению *закономерностей бытия, материи как непрерывного становления*» (курсив мой — *В. П.*)[22].

17. Таким образом, культура и история оказываются терминами сверхприроды, некоей аббревиатурой опыта сверхорганического становления. В эпохальном поле вражды и притяжения органического и исторического перевес получает идея становления. Иными словами, историческое значимо лишь в той мере, в какой оно является способом, с чьей помощью силы материи ускоряют органический рост до предела, «приводят в экстаз». Вместо локального, «вегетативного», индивидуально природного тела рождаются иные типы телесной практики, *тела массы, коллективные тела,* находящиеся в непрерывном социальном становлении, организованные по законам патетического бытия. И эти «тела» столь же историчны, сколь и сверхприродны. Органичность ландшафтного образа устраивает Эйзенштейна лишь до того момента, пока он разрабатывает основные принципы гармонического, «музыкального» переживания пейзажа («сюита туманов» в «Потемкине»), которые всё же остаются для него переходными и дополнительными образцами. Не они лягут в основание новой «революционной» *экстатической* метафизики чувственности — откуда, собственно, и начинается кинематограф Эйзенштейна. Спиралевидная кривая, *кривая органического роста*, уступает место *экстатической* («диалектической» или «патетической») *кривой социального развития*. Органические закономерности недостаточно выразительны, и прежде всего потому, что они не в силах передать мощь пластических образов, нарушающих общепринятые изобразительные конвенции. Речь идет здесь, конечно, о природе экстатического переживания и его пластических возможностях. Действительно, разве можно отвернуться от того громадного психического опыта, что был накоплен в западноевропейской культуре за последние два тысячелетия — экстатика святых и революционеров, визионеров, мистиков и сновидцев? Экстатические образы мира отрицают равновесные и в себе успокоенные образы. Если быть последовательным, то придется признать, что радикальный «революционный» кинематограф можно представить в виде оптико-экстатической машины, которая работает на последних глубинах «неживой материи», ее микроскопических сил и вибраций, производя массовые и коллективные тела. И развитие такого рода экстатической телесности с неизбежностью приводит нас к высшей стадии развития орга-

нического — сверхорганическому, а с его установлением утверждается конец Истории.

18. Эйзенштейновский революционный пафос всегда опирался на неизбежность революционного насилия, которое он понимал достаточно широко, и не только в социальном контексте эпохи, но гораздо шире: кинематограф как космо-теллурическая наука. Революционное насилие — ответ природе как материи косной, темной, тормозящей, подавляющий историческое измерение — Историю. И в этом смысле революция предстает как некий исторический катаклизм природного порядка, как вселенский *взрыв*[23]. Искусство не только выражало взрывную мощь революции, но и впервые открывало действие ее в пределах современной эпохи. Одним словом — революционное насилие оправдано как событие космологическое. Вот почему оно не может быть квалифицировано в терминах добра и зла, справедливого и несправедливого, лжи или истины. Революционное насилие законно в силу его беззаконности, оно природно и космично и только поэтому исторично. Вот почему, когда мы присматриваемся к особому экстатическому революционному дискурсу, которому считает себя причастным Эйзенштейн, мы не должны понимать его в юридически-правовых или моральных терминах. Революционное насилие — это вышедшая из своих пределов природа, а, точнее, природа, ставшая историей. И это всегда «полыхание огня» (Огонь), «разливы рек и потопы» (Вода), «бури и смерчи» (Ветер), «смещение гор, извержения» (Земля). Так приблизительно могла бы выглядеть поэтика политического у Эйзенштейна — *политика революционных стихий*.

---

[1] *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М., 1971. С. 423—424. (Выделения шрифтов мои. Крупный шрифт подчеркивает образы бойни, мелкий — образы расстрела. И эти два потока образов, взаимно отражаясь и оспаривая право друг друга на подлинное выражение идеи, движутся переброcками, прерывистой ритмикой, пытаясь заставить зрителя переживать видимое так, как это задумано режиссером — *В. П.*)

[2] *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 4. М., 1966. С. 452—453.

[3] Многие размышления Юнга постоянно вращаются вокруг следующих основных вопросов: как возможен процесс индивидуации и как он *реально* осуществляется? И почему неполноценная, скрытая четвертая функция играет в нем такую существенную роль (по сравнению с троичностью, которая ограничена «женской» функцией в целостности Я-идентичности)? «Мальчик-в-кудряшках» Эйзенштейна — тот же трехпалый мальчик. Юнг указывает в одном из своих исследований («Феноменология духа в сказках»): «Четыре — символ целостности, а целостность играет значительную роль в мире образов бессознательного; победа четырехного существа над трехногим вовсе не является неожиданностью» (*К. Юнг*. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 316.) И далее: «Между числами "три" и "четыре" существует первичная оппозиция мужского и женского, но при этом четверичность является сим-

волом целостности, а троичность таковой не является. Последняя, в соответствии с алхимией, обозначает полярность, ибо одна триада всегда предполагает наличие другой: высокое предполагает низкое, свет — тьму, добро — зло. Выражаясь в энергетических терминах, полярность обозначает потенциал; а там, где есть потенциал, существует и возможность целого потока событий, так как противоположности стремятся к сбалансированности. Если представить себе четверичность в виде квадрата, поделенного по диагонали на две половины, то получим два треугольника с вершинами, направленными в противоположные стороны. Говоря метафорически, целостность, символизируемую числом четыре, можно разделить на две равные половины и получить две противоположные триады. Эта простая рефлексия показывает, как "три" может быть выведено из "четырех"; таким же образом охотник объясняет, что его лошадь из четырехногой стала трехногой из-за того, что одно ее копыто было оторвано 12-ю волками. Она сама стала трехногой вследствие несчастного случая, который, однако, происходил в тот самый момент, когда лошадь покидала пределы темной матери. Говоря языком психологии, когда бессознательная целостность становится очевидной, т. е. покидает бессознательное и переходит в сферу сознания, одно из четырех остается позади, прочно удерживаемое horroi vacui бессознательного» (Там же. С. 317—318).

[4] Ср.: «Почему мы повсюду ставим троих людей? Какая ассоциация должна возникнуть в связи с тем, что всюду у нас трое людей? — задает вопрос один из студентов.

— Никакой ассоциации, — отвечает Сергей Михайлович. — Эта цифра имеет совершенно конкретное значение. Если вы возьмете на закрывание прохода четырех людей, то середина прохода будет изобразительно открыта; еще больше это ощущалось бы при двух человеках. Значит, нам нужно всюду ставить нечетное число людей». (*В. Нижний*. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., 1958. С. 74).

[5] Вероятно, это название взято у модного в XIX веке бестселлера французского писателя Гюстава Дроза «Monsieur, Madame et Bebe», выдержавшего множество переизданий в дореволюционной России. С. Эйзенштейн и сам не знал, откуда это название пришло, от какой книги и что в ней, собственно, написано.

[6] *С. Эйзенштейн*. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 66.

[7] Вяч. Иванов формулирует замечательно точно: «Об экстазе или безумии как явлении собственно культовом мы вправе говорить только тогда, когда оно принимает характер состояния коллективного. Эта совместность исступления есть отличительная черта Дионисовых оргий. Ни бог, ни охваченные восторгом его служители не пребывают в одиночестве. Дионис окружен своим идеальным сонмом, "фиасом" спутниц и спутников. Трое уже составляют множество, по воззрению древних, нашедшему даже юридическое применение ("très faciunt collegium"); отсюда, быть может, предпочтение триады в дионисийском мире и культе: три Минады, три Пройтиды, три хора вакханок у Еврипида. Этот культ требует общины (т. е. по меньшей мере трех участников), "кругового хора", "оргии". Выхождение из себя, из граней личности, слияние со всем вне ее сущим и составляющим наше расширенное "я", парализуется или задерживается в своих свободных проявлениях одиночеством. Одиночество исступления почти всегда опасно, как состояние патологическое...» (*Вяч. Иванов*. Прадионисийство // Эсхил. Трагедии / В переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 323). Безумие в мире древнего гречества было подобно *оводу агонии*, «постоянно вонзающемуся и без устали гонящемуся вперед острию... » (Там же. С. 322). Возможно, что подобное «острие безумия» гнало Эйзенштейна-рисовальщика и экстатика за грани-

цы собственного «я», понуждая его выходить в иное фантасматическое пространство, где число 3 (три персонажа) могло бы бесконечно умножаться в силу непрерывного варьирования сцен жестокости, которые в качестве пластических образов описывали бы сам процесс этого выхождения.

Ср. также: «...умение эллинов гармонизировать любой оргиазм, не расслабляя его, а вынуждая его пульсировать целеустремленно и экономно под прозрачной, как эфир, упругой оболочкой. Цель была одна: зачароваться и зачаровать. Скованная лирическая строфа, особенно в мелике хоровой, заковывая исступление страсти, рвущееся из душевного хаоса наружу, она сама в музыкальном смысле представляет собой удивительное явление оргиазма, гармонированного "числом"». (*Я. Э. Голосовкер*. Логика мифа. М., 1987. С. 82).

[8] Ср.: «Так что ни горизонтальная, ни вертикальная пропорция экрана сама по себе не является идеальной.

Как мы видим, действительность — в формах природы, как и в формах промышленности, и в соединении этих форм — порождает борьбу, конфликт обеих тенденций. И экран как верное зеркало не только эмоциональных и трагических конфликтов, но также и конфликтов психологических и оптически пространственных, должен быть полем битвы обеих этих — оптических внешне, но глубоко психологических по смыслу — пространственных тенденций зрителя». (*С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. С. 319.)

[9] Стоит вспомнить о той непримиримости, с какой Эйзенштейн отвергал опыт «Киноков» (идеи Дзиги Вертова). «Жизнь врасплох» — т. е. дзигавертовский кинематограф (фильм «Человек с киноаппаратом») получал чисто отражательную функцию, возобновляя широкое познание мира, но не перестраивая или созидая его. Модальность *должного* должна уступить свое место модальности *существования*. Вот именно эта связанность и несвобода камеры осуждалась Эйзенштейном прежде всего. Им осуждался непредвзятый и совершенно «рассеянный» глаз, блуждающий без плана и цели по жизненному пространству, как если бы и сама жизнь была не готова к такого рода наблюдению, поэтому ее можно было застать врасплох...

[10] Европейское средневековое сознание одно время было просто парализовано страхом перед монгольским нашествием. Монголы появлялись под стенами европейского города совершенно неожиданно и также внезапно исчезали. Почему миф об их дьявольской вездесущности был так устойчив? Массовое движение воинских формирований монголов было стратегической загадкой, ибо они двигались путями, о существовании которых невозможно было изначально предположить сознанию, для которого поле сражения представляло собой что-то подобное рыцарскому поединку. Известно, что движение монгольских войск определялось естественными путями — *монгол—лошадь(человек—зверь)—травяная тропа*, это было движением больших масс всадников (т. е. движением вдали от населенных пунктов и в ночное время). И, конечно, это движение невозможно было предугадать ни по скорости, ни по направлению с точки зрения геометрии маршрутов и дорог Средневековой Европы, оно определялось совершенно иной картографией. Своим движением монголы нарушали общие представления европейцев о правилах и условиях движения воинских масс, воображаемую и традиционно принятую картографию милитарного движения. Это «нарушение» и создало психологический аффект быстроты движения монголов. Не являлась ли непостижимая быстрота монголов следствием психологической ошибки при восприятии времени и пространства?

[11] *Э. Канетти*. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М., 1990. С. 78.

[12] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 406.

Ср.: «...душевное состояние, испытываемое оратором, может быть выражено числом 10, и что при первых словах, при первых перлах своего красноречия он передает по меньшей мере половину своего чувства каждому их слушателей, которых, положим, 300 человек. Каждый из них будет реагировать на его слова или аплодисментами, или удвоенным вниманием, и все это поведет за собою то, что всевозможные отчеты о таких заседаниях называются действием, сенсацией. Это "действие" будут испытывать все в одно и то же время, и так как слушатель занят аудиторией не менее, чем оратором, то его воображение будет внезапно охвачено зрелищем этих 300 лиц, испытывающих известное душевное состояние; это зрелище не преминет, благодаря выше отмеченному закону, произвести реальное ощущение данного чувства. Допустим, что он испытывает только половину этого чувства, и посмотрим на результат. Потрясение, им испытанное, будет выражаться уже не 5, но половиной 5, умноженной на 300, т. е. 750. Если тот же закон применить к тому, кто находится перед собранием и говорит среди этой толпы, то число, выражающее его внутреннее возбуждение, будет уже не 750, но 750/2 x 300, так как он является центром, куда все эти глубоко тронутые индивиды отражают передаваемые им впечатления» (*С. Сигеле*. Преступная толпа. Опыт коллективной психологии // Преступная толпа. М., 1998. С. 59—60).

[13] Ж.-П. Сартр разработал стратегию революционных групп или групп истории, попытавшись заменить ими гегелевский Субъект («groupuscule», группа-в-скольжении(бегстве) group-en-fusion). Группа определяется как множественность индивидуализированная; субъект группы является множеством всех других субъектов, составляющих группу. Число 10 есть минимальная единица меры человеческой активности в Истории. Иными словами, отсчет революционного действия начинается с числа 10. Не цифра здесь значима, а граница числа. Число 10 — это не простая сумма членов группы, а *интериоризованное* число, и оно представляет собой, по заключению Сартра, единство, лишенное частей, или то, что можно назвать *интенсивностью единого действия*. Отношение между *десятым* и *десятью* определяется степенями мощи и силы, которыми обладает каждый из десяти членов группы (См.: *J.-P. Sartre*. Critique de la raison dialectique. Paris, 1960. P. 419, 420, 422).

[14] См. схему ритмической структуры числа массы по Эйзенштейну в: *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 5. М., 1963. С. 93.

[15] Здесь стоит привести мнение известного исследователя истории русского кинематографа Ю. Г. Цивьяна: «Сторонники "литературы факта" полагали, что Эйзенштейн ставил своей целью подменить историю мифологистикой. Нельзя сказать, что такие опасения были безосновательны, но дело обстояло весьма непросто. Отклонения от исторической достоверности имели своим источником не столько позднейший вымысел, сколько широкую сеть слухов и молвы, распространившихся тотчас же после Октябрьской революции. Ткань сценария "Октября" буквально пропитана этим "веществом". Дело не в нехватке информации — как известно, в распоряжении режиссера были воспоминания очевидцев и участников восстания, в том числе и написанные специально для фильма. Вместе с тем можно заметить, что во многих случаях Эйзенштейн отдавал предпочтение не фактам и не историческим мифам, а мифологистике устной, газетной, стихийной, подгонявшей факты не под героическую схему, а под схему живого событийного архетипа» (*Ю. Цивьян*. Историческая рецепция кино. Ки-

нематограф в России 1896—1930. Рига, 1991. С. 350). Все сказанное можно отнести к пояснению парадоксалистской стратегии Эйзенштейна: непременное желание ставить *исторические* фильмы, но ориентируясь на внеисторическую цель и даже растворяя историческую фактичность в сценарно-сюжетном вымысле, решая совершенно иные проблемы, нежели открытие исторической истины (или хотя бы верность ей).

[16] Ср. «Белые зигзаги эти были возрастающими не только по размеру, но и по внутреннему значению количества *арабскими цифрами*: 5—10—17—20—35, цифрами, которые, вырастая в количественном своем значении одновременно с увеличением пластического размера начертаний, отстукивали победоносную дробь возрастающего количества лиц, вступающих в молочную артель» (*С. Эйзенштейн*. Избранные сочинения в шести томах. Т. 3. С. 86.) Понятно, что ритмическое число — это то отношение, которое может повториться и повторяется, сохраняя перебивку цифр неизменным... Но даже если и меняются ритмические качества, все равно число остается не данным в цифровом облике: вся сумма цифр образует ритмическую кривую, которая удерживается единым отношением числа.

[17] *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 4. М., 1966. С. 245—246.

[18] *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. С. 88.

[19] Инфляционный порядок числа, который можно сегодня наблюдать воочию, и даже в качестве жертв располагается в определенной метрике, точнее, имеет обычный каскадный график, который, как известно, выстраивается по вертикали, поскольку сама горизонталь выступает в качестве некой недостижимой и идеальной нормы. Кривая падения курса рубля по отношению к доллару колеблется — это обычный вариант колебания курсов валют, который не нарушает ожидания. И вот 17 августа 1998 года следует взрыв, который отражается мощным инфляционным импульсом и общим коллапсом финансово-банковской системы. Доллар взлетает, теперь все цифры, которые выпадают на экран, наделены магическими свойствами: 10, 16, 20... 50 рублей за доллар. Паника. Число, ритмизированное финансовой катастрофой, оказывается «душой» некоей растущей, анонимной и совершенно «советской» массы (массовая скупка товаров первой необходимости, как перед войной или голодом). Эта негативная масса растет *в падении* и пока еще не имеет условий для позитивного роста, целиком зависит от настоящего курса рубля—доллара. Но если бы мы сказали, что инфляционный удар был тотальным, мы бы ошиблись. Он затронул лишь так называемый «средний класс» и, в сущности, им ограничился. Основная часть общества не только не пострадала, но и выиграла от обесценивания рубля. Обесценивание рубля стало новой ценностью, которую массовое сознание восприняло положительно и с некоторыми надеждами на улучшение жизни. Заметно, что действие инфляционной кривой локально и не может (за редкими исключениями) привести к общей панике и экономической катастрофе. Однако очевидно, что инфляционная депрессивность общества (начиная с «реформ Гайдара») была и остается главным источником социальной апатии, нигилизма и как острой нехватки прежних ценностей, так и обесценивания будущих.

[20] *С. Эйзенштейн*. Избранные сочинения в шести томах. Т. 3. С. 69.

[21] Там же. С. 70

[22] Там же. С. 208

[23] Эйзенштейн исследует «Тюрьмы» — серию офортов Дж.-Б. Пиранези — с точки зрения внутренней динамики образной композиции и приходит к выводу, что

перед нами имплозия, *скрытый взрыв*. Вот почему в офортах «Темниц» мы не ощущаем тяжести и гнета, но одну легкость: перед нами не воплощенная окаменевшая тяжесть тюремных заков и стен, а взрывающееся облако перспективных пролетов, мы словно застаем момент взрыва, ибо так динамика *возвышенного* чувства прокладывает себе путь — выходя, «выплескиваясь» за видимую композицию произведения. И этот путь скрытой энергии взрыва, имплозии, становится и путем нашего нарастающего изумления перед взрывной силой. У Гойи *колоссальное* (Ж. Деррида) определяется через общую конфигурацию насилия не просто несоразмерностью центральной фигуры с остальными, периферийными, но и угрозой со стороны всесокрушающей воли к насилию, которое невозможно ни задержать, ни остановить.

ВОЛЬФГАНГ БАЙЛЕНХОФФ

АФФЕКТ КАК АДРЕСАЦИЯ
ФИГУРАЦИЯ МАСС В «БРОНЕНОСЦЕ "ПОТЕМКИН"»[1]

МАССЫ И МЕДИА

Кино 1920-х гг. — это кино, постоянно эксплицитно рефлектирующее свою медиальную диспозицию и делающее возможным такие кадры, как знаменитый кинооператор в толпе из «Человека с киноаппаратом» Д. Вертова (1929), деконструирующие столь привычный нам конструкт «масс-медиа» и выставляющие его как игру обоих компонентов — массы и медиа. В этом образе мы различаем не только жест автореференции, свойственный для авангардистского дискурса того времени, но в гораздо большей степени метаобраз, «картину о картинах»[2], разъясняющую нам связь между массой и медиа.

Связь эта становится очевидной через положение кинооператора. Мы видим его вписанным в кадр, в вертовский Киноглаз, направленным на толпу и берущим ее в фокус. Это многослойный кадр, дающий зрителю возможность наблюдать со второго уровня за тем, что происходит на уровне первом, который в своей топологической структуре — в расположении оператора над массой, подчеркнутом через умножение изображения — формулирует своего рода визуальный парафраз: не художник и не фотограф, а кинооператор является тем агентом, который предназначен для запечатления городской массы — по словам Вернера Зомбарта, «бессвязных, аморфных масс населения»[3], заполнивших города еще в качестве продукта XIX века. Тем самым этот кадр является комментарием к «соотношению социального и технического развития как базовой констелляции модерна»[4].

Релевантность этого метадискурсивного комментария проявляется и в исторической филиации. Оператор вписывается непосредственно в медиально-археологическую линию, обладает медиальной генеалогией, которая в своих различных разворотах показывает, насколько специфические конфигурации масс и медиа оказываются обусловленными этой встречей «социального и технического развития»: «Как фланер Бодлера, так и оператор Люмьеров выбирает толпу в качестве своей привилегированной территории. Малейшее механическое движение, течение и противоход, позы и лица неизвестных прохожих [...]: все эти мимолетные и преходящие явления дают его взгляду пищу и определяют сферу его влияния»[5].

Если оператор Люмьеров — а вместе с ним и Вертова — с медиально-исторической точки зрения является преемником бодлеровского фланера, то эта генеалогическая линия одновременно указывает и на существенный

разрыв, медиальный скачок. Хотя для обоих, фланера и оператора, толпа служит равным образом сырьем восприятия, электрическим и динамическим полем, восприятие этой толпы и взгляд на нее показывают значительное отличие, вытекающее из буквальной медиальной смены ролей: «Хождение взад и вперед прекращается, оператор выбирает определенную исходную точку, он *покидает толпу* и становится одиночкой в несколько уединенной позиции. Подвижный и блуждающий взгляд фиксируется, *раз-множение* становится отдалением, а фланер — именно в этот момент — *наблюдателем*»[6].

Эта смена ролей всегда звучит в вертовских фильмах в тот момент, когда оператор, сначала двигаясь в толпе со штативом и камерой на плечах, покидает человеческую массу, чтобы расположиться напротив нее: на мосту, перекрестке, крыше дома. В своей топологической и диспозитивной конфигурации, в расположении «одиночки в несколько уединенной позиции» и в связанном с этим порождением «*Наблюдателя*», смена ролей имеет далеко идущие последствия для того, о чём здесь пойдет речь: взаимодействии массы и медиа. Беллой подчеркивает, что этот медиальный скачок ведет — как показывает ранний кинематографический жанр «видов» (например, у Люмьеров) — непосредственно к тому, что между толпой и оператором, между массой и медиа развивается исторически новое и в высшей степени специфическое взаимодействие. Для оператора, как в свое время для фланера, толпа является сырьем для видения, стимуляцией восприятия и объектом вожделения. Вместе с тем через камеру, через медиум кино толпа претерпевает существенную трансформацию, становясь моделируемой и дисциплинируемой. Моделируемой, поскольку камера превращает толпу в динамическое поле, находящееся под влиянием как сил концентрации, так и распыления; дисциплинируемой, так как то же самое поле приобретает посредством камеры определяющую структуру, предписание направлений движения, его предсказуемость и обрамление.

Соотношение «социального и технического развития» в обсуждаемом кадре из «Человека с киноаппаратом» является важным не только с медиально-археологической точки зрения. Этот кадр, инсценирующий связь массы и медиа, обладает одновременно четким в высшей степени релевантным историческим и политическим контекстом. «Человек с киноаппаратом» датирован 1929 годом, концом декады, отмеченной в Советском Союзе попыткой создания массового общества, альтернативного западному и опирающемуся на утопию освобождения — утопию, провозгласившую о себе в начале этого десятилетия тем, что при массовой инсценировке исторических событий тысячи актеров разыгрывают самих себя как исторических субъектов и исполняют свои собственные исторические роли. Эффектом этого была трансформация жизненных структур в театральные. Их совершенно иная конфигурация прослеживается в конце этого десятилетия не в последнюю очередь в том, что с зарождением сталинизма масса на глазах превращается в объект ритуальной, строгой дисциплины, инсценирующейся в «пространствах ликования»[7]. Изначальная утопия освобождения вытесняется при этом в поверхностную структуру орнаментального[8].

Очевидно, что кино в этой связи выпадает особая роль. Как никакие другие медиа до этого, кино оказывается в состоянии (как это показывает «Человек с киноаппаратом») ежевечернее собирать массовую публику в одном месте и направлять ее общий взгляд в одну точку[9]. Кино удалось представить массы как двигающиеся массовые тела и как тела масс. И когда Эберхард Леммерт говорит о том, что «человеческие массы [...] становятся воспринимаемыми как объединения особого рода только через медиа» и что «медиа могут воссоздать массу даже там, где ее нет»[10], то ни к какому другому средству массовой информации в то время это не относится в такой мере, как к кино[11].

Поэтому также очевидно, почему советская массовая утопия 1920-х гг. в первую очередь проводилась через медиа кино. Особую роль здесь, без сомнения, играет Сергей Эйзенштейн. Именно он к тому времени, как европейские и американские режиссеры показывали негативные картины аморфной массы с позиции критики культуры, инсценировал массу как единое органическое коллективное тело. И именно «Броненосец “Потемкин”» — как документирует рецепция фильма в Германии — разработал прямо-таки парадигматические кинообразы массы[12], которые к тому же так реально производили коллективное воображение, виртуальный мир воображаемой коллективности, что симулякры, кинематографические кадры в скором времени уже рассматривались как документальное фиксирование самого предмета: «Художественные фильмы Эйзенштейна даже в большей степени, чем ролики новостей гражданской войны 1918—1921 гг., создавали опыт массы, ставший точкой отсчета для будущих толкований»[13].

Из этой перспективы мы исследуем изображение масс в двух сценах этого фильма. В них, кроме составной конструкции «масс-медиа», вводится понятие «лицо массы». Это понятие своим сведением воедино двух концептов, традиционно стоящих в бинарной оппозиции по отношению друг к другу, делает наглядным то напряжение, в котором концепт лица вдруг вновь фигурирует как знак индивидуальности. Эйзенштейн совершенно сознательно работает с этим напряжением, отличающим европейскую культуру в целом, и пытается сделать его продуктивным (не случайно в связи с исследуемым здесь фильмом), выделяя лицо из его культурной закрепленности в качестве удостоверения индивидуальности. Целью была трансформация лица в универсальный сигнификант, открывая тем самым возможность переступить упомянутые бинарности, и прежде всего бинарную оппозицию индивидуум — масса: «Более свободными оказались мы сами, когда нам надо было разрешить коллективный облик “потемкинского матроса”. Ни одной, по существу, сквозной фигуры, ни одного частного собирательного лица в “Потемкине” мы не имеем. Но столь же очевидно, что единый облик мятежного броненосца, то есть флота 1905 года, единый облик матроса первой революции, безусловно, имеется. Не изображенный нигде, он тем не менее, слагаясь из бесчисленного количества лиц, поступков, пушек, флагов, волн, туманов, облаков, возникает из картины физиогномически совершено отчетливо»[14].

Вход масс в историю — одна из визуальных сигнатур XX века — часто осуществляется у Сергея Эйзенштейна буквально: вступление массы в кадр маркировано как высказывание. Так в третьем акте «Потемкина», где сначала виден еще спокойный ранним утром порт, а потом палатка с лежащим в гробу Вакулинчуком, причем титры наводят мост между повстанческим броненосцем и городом — и неожиданно возникает кадр: обрамленный с двух сторон маской, служащей занавесом; длинная, узкая, пустая лестница, которая через наплыв неожиданно оказывается полной людей; кадр, загадочный в своем скачке от пустоты к заполненности, как само возникновение массы: «Неожиданно всё полно людьми»[15].

То, что мы видим здесь с дистанции непрерывной съемки общим планом, является исходным пунктом на глазах нарастающего движения. Направляемое в определенное русло через городскую архитектуру, особенно форсируемое лестницей как посредником кинезиса[16], социальное тело формируется в движении как тело, конституирующее первое отображение массы: массы как река. И, как будто желая подчеркнуть присущие этому отображению атрибуты *движения*, *роста* и *направления*, фильм непрерывно обыгрывает дальнейшие толпы людей, как вертикально, так и горизонтально определяющие размер экранной поверхности в обеих ее координатах. Символ реки — это «символ времени, когда образуется масса, пока она еще не достигла того, чего она достигнет в будущем»[17].

Это отображение генезиса массы получает в дальнейшем целенаправленное продолжение, будто бы фильм хочет еще более наглядно обозначить здесь присущие символу *реки* топологические структуры интервала, перехода. Мы видим далее, общим планом, ту же самую толпу, как она медленно надвигается с заднего плана изображения через разделяющий открытое море мол на передний план. Массы людей, вмонтированные в этот кадр и приобретающие через движение камеры дополнительную пластичность, устремляются в варьирующихся повторениях предыдущего кадра вниз по различным лестницам. Эта река — по визуальной логике последовательности кадров — становится морем. Помимо того, здесь находит свою реализацию и второе символическое отображение массы: «Толпа хочет стать такой же большой, как море, она втекает в море»[18] — тот элемент, который городские массы делят с повстанческими матросами[19].

Таким образом, первоначально мы имеем два отображения массы, которые выделяются как семантически, так и фигурально. Это кадры, артикулирующие «встречный смысл»[20], подтверждающий равенство, плотность, рост и направление как конститутивные признаки массы[21]; кадры, снятые исключительно общим планом и показывающие массу, организованную во времени и пространстве, обобщенную адресными символами реки и моря и соответствующую той неравнодушной природе, о которой писал сам Эйзенштейн[22]. Это и вводные Tableaus, в которых масса выступает как двигающаяся конфигурация бесчисленных людей, раскрывающаяся сначала как линия или контур, как абстракция, как что-то, что еще должно быть воплощено и персони-

фицировано[23]. Что-то, что тем самым должно обрести лицо, поскольку единственное лицо, которое мы до сих пор видели, находится вне пределов этой массы — лицо Вакулинчука, мертвого матроса.

Через как ритмически, так и семантически проводимое включение лица и массы непосредственно бросается в глаза не только широкий спектр лиц, но и их явно различный статус. Некоторые (лица буржуа) физиогномически нацелены на абсолютную прочитываемость; другие (лица скорбящих людей), напротив, носят отпечаток высокой экспрессивности. Между этими двумя полюсами помещаются лица большинства — рабочих, матросов, женщин. Функция лица тут заключается в создании очевидности, тем, что оно «приближается к "законченному" знаку»[24].

Вместо индивидуальных лиц, имеющих свою биографию и меняющихся во времени, приходит, по словам Эйзенштейна, «музыкальная гамма»[25], серия или в буквальном смысле «список лиц», явно нацеленный на то, чтобы подорвать доверие к лицу как привилегированному носителю индивидуальности и мимической экспрессивности. Множество лиц, которые мы здесь видим, отмечены глубоким скепсисом по отношению к лицу как удостоверению индивидуальности. Подобно позднейшим работам Делеза и Гваттари, у Эйзенштейна также заметен отказ от лица как зеркала внутреннего мира[26]. Режиссера восхищало лицо как рефлексия признаков класса или социальной группы, лицо как маска, как экспрессивная деталь, как знак, как типаж. Это было — и это имеет центральное значение для наших дальнейших размышлений — скульптурное, объемное лицо, лицо, ищущее возвращения к телу. Эта скрывающаяся от традиционных культурных и социальных норм ориентация лица являлась, без сомнения, основополагающим шагом трактовки и инсценировки взаимодействия индивидуума и массы по ту сторону устойчивых дихотомий. Лишенное своей неповторимости, лицо профилирует свои пластические и социальные измерения, обретая тем самым непосредственную свободу для других вариантов. «Пробел [...] между радикальной версией субъективности как неповторимости [...] и знанием о бытии частью толпы, увеличенной социальной системы»[27], который является причиной привилегированной роли лица в кино, приобретает у Эйзенштейна иное наполнение. Прыжка в интимное, исполнение лица как зеркала внутреннего мира — соответственно то качество, которое изначально определяет лицо в кино — здесь нечего и ждать.

Следуя текстуальным методам, которыми соединено здесь таким образом де-индивидуализированное лицо, можно обнаружить истинную поэтику соединения и трансформации индивидуума и массы, «одного и всех», как это звучит в одном из титров — поэтику, систематически использующую три параметра: фигуру, лицо и взгляд.

Первый способ вплетения кинофигуры в объемную конфигурацию оперирует топологией кадра. Он заключается в том, что на переднем плане можно видеть лицо, а на заднем плане в то же время схематично, слева направо, движутся через кадр люди. Это специфический способ прочтения глубины резкости, прием обобщения, связывания переднего и заднего планов, покоя и движения, говорящего и слушающего, одного и многих. Таким образом осу-

ществляется эстетическое взаимодействие фигуры и фона с тем эффектом, что единичный в качестве фигуры становится воспринимаемым только на фоне массы. Это взаимодействие рефлектирующего и рефлектируемого единства, где коллективное применяется как рефлектирующая, а индивидуальное как рефлектируемая линия.

В отличие от этого приема, оперирующего *визуальным соединением одного со всеми* в рамках отдельного кадра, следующий прием действует по синтаксической линии, соединяющей множество кадров. Можно обозначить его как прием «*заражения жестом*»: один человек говорит, другие также начинают говорить; одна рука сжимается в кулак, другие отвечают тем же жестом. В конце эпизода мы имеем скачкообразную кульминацию в экстатическом жесте рабочего, рвущего на себе рубаху. С этим можно связать еще один прием «*коллективного перформанса*»: это действие, которое делают все вместе — демонстрируют, скорбят, поют или грозят кулаками. Прием объединения единичной фигуры и группы, использующий медиальные различия между изображением и письмом, является, в конечном счете, взаимной *транскрипцией текстуальности и визуальности*. Его парадигматическое осуществление происходит в делении титра «Все за одного — один — за всех», где заполняющие экран слова «один» и «все» монтируются с изображениями группы или одного человека.

Следующий параметр, делающий оба поля — *индивидуум* и *масса* — взаимопроникающими друг для друга, это крупный план, лицо крупного плана. Здесь, где находят свое место «радикальные версии субъективности как единичности», особенно отчетливо заметно особое моделирование лица у Эйзенштейна. Как известно из ранней теории кино, для лица в крупном плане типичен своеобразный прыжок, неожиданное выдвижение вперед из соответственного пространственно-временного контекста в зону интимного: «Если мы только что видели лицо в гуще толпы и если оно потом выделяется на передний план, то нам начинает казаться, что мы оказывается с ним с глазу на глаз. Если мы видели его перед этим в большом помещении, то при приближении к нам лица крупным планом мы забываем об этом помещении. Ведь выражение лица и *значение* этого выражения не имеет абсолютно никакого *пространственного отношения или связи*. Стоя лицом к изолированному лицу, мы не чувствуем себя в пространстве»[28] (курсив мой. — *В. Б.*).

Эйзенштейн также подчеркивает этот пространственно-временной прыжок, инициированный крупным планом. Однако сделанные им отсюда выводы в отношении лица идут практически в противоположном направлении. У Балаша этот прыжок — ключ к физиогномическому прочтению лица, которое должно открыться интонированной в игре выражений «гамме физиогномического выражения»[29]. Эйзенштейн, напротив, нацеливается на противоположный полюс мимического выражения — заявленную «переработку органического, “субъективного” лица»[30]. Лица рабочих, лицо старого человека, лицо молодой женщины — всё это лица, лишенные как выражения, так и суггестии наличия внутреннего мира. Это в гораздо большей степени лица-зеркала, функционирующие как сейсмографы, делающие видимым нечто находящееся вне их — то нечто, что было бы абсолютно непредставимо в

изображении массы: история, группы, классы. Эти лица оказываются десубъективированными без того, чтобы одновременно быть деиндивидуализированными; они являются в той же мере читаемыми, как и видимыми, в той же мере знаками, как и телами.

Если сначала каждое из этих лиц выступает в своей визуальной автономии само за себя, то не удивительно, что и структуры взгляда — третий прослеживаемый здесь параметр — разрабатываются иначе. Ни одно из этих лиц не оформлено по канонической логике взгляда, ни одно не включено в элементарный синтаксис — видеть и быть увиденным. И всё же каждое из этих лиц находится под влиянием взгляда, направленного вовне и за кадр — туда, где, как мы знаем из вводного кадра, лежит мертвый матрос: фигура третьего, которая фигурирует крупным планом как посредник между множеством разрозненно смотрящих лиц, и образует тот пробел, функция которого заключена в том, чтобы воплотить невоплощаемое — связь, объединяющую множество отдельных людей между собой.

Эффект, который следует из включения единичных фигур в более крупную фигуральную констелляцию; дальнейший, связанный с десубъективизацией лиц в крупном плане эффект; в конечном итоге — полученный через «реле» Другого эффект равенства. Все эти эффекты связываются в эффект переменного фокусирования. В этом аспекте уже оговоренная композиция моря и мола становится эстетической прелюдией к проступающим во время эпизода контурам возможности видеть — и переживать — одновременно и в равной степени как индивидуальное, так и коллективное. Если фокусируется море — линией становится мол; если фокусируется мол, то фоном становится море. Таким образом, в этой композиции море и мол, масса и индивидуум попеременно указывают друг на друга. Таким образом, новшество Эйзенштейна «заключается в создании взаимосвязанных и непрерывных рядов, преодолевающих любую бинарную структуру и дуализм коллективного и индивидуального. Они достигают скорее новой реальности, которую можно назвать дивидуальностью, непосредственно соединяющей неизмеримую коллективную рефлексию с особыми чувствами каждого индивидуума»[31].

РЕ-АКЦИЯ

Четвертый акт «Броненосца “Потемкин”» начинается эпическим титром: «В те памятные дни город жил одной жизнью с восставшим броненосцем». Последующее является широкомасштабной демонстрацией солидарности между населением Одессы и матросами «Потемкина»: «мост», на который уже намекалось в отображении массы «Море», интенсифицируется посредством последующей динамики дара и обмена. Посланцы приносят на «Потемкин» продукты. С высоты, с одной из лестниц, направлен взгляд к горизонту, к броненосцу. При этом выделяются отдельные люди: пожилая женщина в пенсне, дама в шали и с лорнетом, безногий калека. Снова, как и прежде, возникает «синдром заражения»: сквозь различные социальные слои генерируется монтажом жест махания — буквально цепь маханий.

Поднимается окрашенное красное знамя броненосца, одна мать показывает на него — в ребенка прорывается подзаголовок «и вдруг». В первой редакции друг за другом следовали четыре коротких кадра, в которых «резким толчком (сыгранным и актерски и монтажно) запрокидывается голова девушки. В двух следующих кадрах — начала безумного бега толпы вниз по ступеням. И только затем экран показывает причину панического испуга — шеренгу карателей, вступающих на верхнюю площадку»[32].

Внезапность — это не только, как сформулировал Карл-Хайнц Борер, центральная категория модерна[33]; внезапность — это одновременно сигнатура каждого аффекта. Аффекта, который в предложенном случае действует еще сильнее, так как его причина остается для нас сначала скрытой. Мы видим реакцию, видим нечто, должное находиться во временном и каузальном отношении к чему-то — однако мы не знаем, какое действие (Aktion) предшествует этому ответному действию (Re-Aktion)[34]. Мы знаем, что нечто приводится в движение, но не знаем, кто или что здесь является источником движения[35]. Через такое вынесение за скобки всякой причины, через внезапность, с которой такие кадры насильственно прерывают в фильме течение происходящего, и генерируется эта внушительная интенсивность аффекта, симптомом которой является дергающаяся рывком голова. Повторенный несколько раз, рывок головы почти что впрыгивает в кадр. Голова становится мячом, который — как и сами аффекты — перестает подчиняться. Она — символ и одновременно, как jump cut, — кинематографический эффект. Поэтому мы видим здесь не только то, как голова быстро вскидывается вверх, одновременно мы видим, как и само кино-тело через многократное повторение приобретает взрывной характер[36].

Непосредственный результат этого взрыва — прежде всего резкий разрыв с диегетической ориентацией зрителя. Обнаженный белый фон, на котором голова прыгает вверх, не дает нам никаких указаний, где происходит то, что мы здесь видим. К тому же лицо женщины снято экстремально близко. Оно повернуто анфас, так что собственно лица мы не видим — лишь голову, закрытую падающими вниз волосами. Это деперсонифицированное, детерриторизированное лицо. И, таким образом — на что в исследованиях до сих пор почти не обращалось внимания — эпизод начинается с сознательного нарушения лица. На этом уровне, но с многократным усилением, происходит тот сдвиг, который Давид Бордуэлл определяет как генеральный эффект этих четырех кадров: «Серия из четырех кадров начинается с ослабления пространства лестницы, представляя “квази-диегетические” образы: никогда не выходя за пределы сюжета целиком [...], но и не полностью в нём, они функционируют в качестве мгновенных перцептивных и эмоциональных стимулов»[37].

Эпизод с лестницей с первого кадра интонирован как переходная зона и имеет, по свидетельству Эйзенштейна 1939 года[38], непосредственное отношение к исследованному в предыдущей главе эпизоду. В центре снова находится встреча индивидуума и массы, лица и тела. И всё же различие между двумя эпизодами необыкновенно велико. В то время как в первом эпизоде формируется коллективное тело, кристаллизующее себя через символиче-

ские определители «река» и «море» как бунтующая революционная «обратимая масса»[39], во втором это тело систематически разрушается. И если в первом эпизоде это коллективное тело оснащается богатым набором различных лиц, во втором случае лицо становится местом борьбы и разрушения.

Прослеживая это разрушение, можно заметить, что уже в первых кадрах начинается процесс разложения массы, приведенный в действие угрожающей жестикуляцией Дюка Ришелье — небольшой скульптуры вверху одесской лестницы, мирная поза которой целенаправленно превращается камерой в угрожающую. Люди в панике бегут с лестницы, в беспорядочных движениях, поодиночке или группами, «полностью став направлением», одержимые одним единственным желанием — «прочь от опасности»[40].

«Паника — это распад массы в массе. Отдельный человек отпадает и хочет скрыться от нее, стоящей как целое под угрозой»[41] — пишет Канетти. Такой распад был бы невозможен в открытом пространстве. Для возникновения паники необходима ограниченная пространственная диспозиция. Для Канетти парадигматическим является — замкнутый зал театра, в котором неожиданно вспыхивает пламя и все стремятся к выходу. Эйзенштейн берет пространственную диспозицию лестницы, почти предопределяющую изображение «распада массы в массе». К тому же в предложенном контексте это еще и интертекстуальная диспозиция — напоминание о той лестнице, которая в предыдущей части обеспечивает возможность возникновения массы.

Распад массы протекает, как это поясняет режиссерский сценарий, через систематическое раскалывание прежде целостного на гетерогенные частички: «Ноги становятся на колени» (№ 16)[42]; «Пробег» (№ 17); «Лестница в панике» (№ 24); «Ноги вбок бегут. Мать и дети — на аппарат» (№ 38); «Катятся люди» (№ 51); «Передние колеса на краю ступеньки» (№ 68d); «Тела катятся к низу лестницы» (№ 90); «Ноги кр. в аппарат» (№. 91a). И как раз в силу того, что лестницы являются системами порядка, где движение и тела направляются по определенному пути, а также из-за культурно маркированной символической функции лестницы как «вертикального раскрытия мира»[43], вводимая непосредственно с первых кадров трансформация упорядоченной массы в массу, охваченную паникой, действует особенно впечатляюще.

Бег массы с лестницы, непосредственно вызванный наступлением казаков и подгоняемый ступеньками как кинетическим усилителем — это движение коллективного тела, показывающего себя одновременно как целое и как распадающееся. Если наш взгляд направлен так, как в цитируемом кадре с видом на лестницу, то мы видим только пузырьки, замкнутые в пространстве и беспорядочно передвигающиеся точки. Такие съемки общим планом, суммирующие кадры, показывающие нам соответствующее состояние целого, протекают в систематически правильной последовательности, почти как цепь знаков препинания. В резком контрасте к ним, так сказать, на другом полюсе, в очевидно усиливающемся ритме, протекает расчленение этого коллективного кино-тела посредством монтажа, который через съемки крупным планом фокусирует отдельные подробности, а не целое. Собственно разрушением оказывается не расстрел, а насильственная трансформация только что

образованного коллективного тела в тело распадающееся, охваченное паникой. В этой связи лицо получает центральную функцию как культурно и медиально маркированный адрес. В этом эпизоде разрушается и прекращает свое существование как тело не только само коллективное тело, но и лицо. Подобно предыдущему эпизоду, мы имеем здесь — только в гораздо большей степени — детерриторизированные лица в экстремальных, частично наводящих рамку кадра прямо на лицо, съемках крупным планом: лицо матери, у которой застреливают сына; лицо вызывающей иконографические ассоциации с Mater dolorosa молодой женщины с детской коляской. Эти лица, частично еще принадлежащие диегезису, относятся скорее к промежуточной зоне и, освобожденные от необходимости, могут прояснять нарративные фигуры, становиться аффектом, тем лицом учительницы, которое, как сигнализирует обращение к этому лицу Френсиса Бэкона, является воплощением экстремального аффекта.

Непосредственный контекст действия, в котором возникает это лицо, определяется детской коляской: прыгая вниз по лестнице, она выкатывается из кадра и попадает (как кажется) под удар сабли казака, замахивающегося за кадр. За этим следует лицо учительницы. Это единственное лицо, к которому даются детальные указания в режиссерском сценарии: «Голова Полтавцевой в крови» (№ 92) и «Полтавцева с выбитым pince-nez» (№ 92b)[44]. Кроме того, это лицо, которым завершается эпизод на лестнице. Непосредственно за ним следует кадр поворачивающейся орудийной башни с подзаголовком: «И тогда на зверства военных властей Одессы ответили снаряды броненосца».

Таким образом, эпизод с лестницей заканчивается на лице, фигурирующем в своем разрушении как зеркало того разрушения, которое переживает на протяжении эпизода коллективное тело. Это лицо, возникающее как воплощение всего того, что произошло перед этим и того, что происходит сейчас, и к тому же в обеих плоскостях, в которых коллективное тело конституирует себя как кино-тело: в плоскости фигур и в плоскости дискурса.

То, что было лицом, — дефигурировано. Оно превратилось в нечто иное. Правый глаз смотрит с ужасом, левый — разбит пулей. Разбито и пенсне. Рот разорван в крике. Это наполненное физическим насилием лицо, потерявшее свой облик, что демонстрируется очевидной асимметрией между его правой и левой половинами. Если Делез считает: «Крупный план этого лица — лицо [face] и его уничтожение [effacement] одновременно»[45], то эта отмена принципа индивидуальности и коммуникации касается здесь очевидно не только лица, но и голоса. Рот разорван в крике, он трансформирован в темную черную дыру, в ту дыру «на краю языка»[46], которая сигнализирует прорыв реального и вызывает колебание между телом и языком, между присутствием и значением.

Дефигурирован прежде всего сам кадр. Благодаря ритмическому монтажу и быстроте, сначала ускользает тот факт, что здесь идет речь по сути дела о практически остановленном изображении. Этот кадр имеет очевидно другой медиальный статус, чем ему предшествующие; ведь незадолго до того показанный студент, следящий поворотом головы за движением коляски, остается во время кадра с Полтавцевой неизменным: неподвижным, статичным,

без какой-либо мимической активности, тем самым — без индикатора времени. Таким образом, оговоренное разрушение лица означает и помеху для самого фильма. Кадр, завершающий всю сцену, становится кадром между фильмом и фотографией, между движением и остановкой, жизнью и смертью.

Коллективный субъект, сконструированный в первых эпизодах, разрушен тем самым через три ступени и операции: как охваченное паникой коллективное тело, распадающееся на составные части, как теряющее свою индивидуальность и облик лицо и как кадр, теряющий свой статус как подвижная картина и «застывающий» на мгновение, чтобы в конце эпизода инсценировать в плоскости медиального то же окаменение, которое лицо фигуры уже пережило на протяжении эпизода.

Таким образом, высокий заряд аффекта, отличающий этот эпизод, очевидно выходит именно из этой промежуточной зоны. Кадры-аффекты — это интервалы. Какой кадр мог бы быть более аффективным, чем этот интервал между действием и реакцией — действием казака и реакцией защищающегося.

ЭКРАН/ТЕЛО

Второй акт «Броненосца "Потемкин"» начинается со сцен наказания: небольшая группа матросов должна быть казнена. Они накрыты белой светящейся парусиной и тем самым остаются недоступными нашему взгляду. Призыв Вакулинчука «Братья!» приводит к тому, что, как говорит последующий титр, «Дрогнули винтовки». Начинается всеобщее восстание. Приговоренные к смерти высвобождаются из-под парусины, и белое полотно остается лежать на палубе корабля. Неожиданно мертвое полотнище начинает играть на протяжении нескольких мгновений роль магического агента: как будто чувствуя еще некоторое время после ухода матросов их присутствие, оно дышит и шевелится. Материя слишком заметна, а ее раздувающиеся движения слишком значимы, чтобы отнестись к этому только как к нарративному моменту. Таким образом, несложно увидеть в этом почти патетическом соприкосновении полотнища и тел кинорефлексию той теории изображений, которая в европейской культуре связана с текстильной парадигмой «vera ikon» — с той парадигмой, которая, как мне кажется, становится в этом кадре вдвойне вирулентной. С одной стороны, рассматривая проблему изображения; ясно, что оно тематизируется здесь как слепок, как след, как присутствие отсутствующего. С другой стороны, с точки зрения проблемы лица, его исток связывается с отпечатком лика Христа на полотнище Вероники, в той нулевой точке отсчета, от которой берет свое происхождение западное понимание лица[47].

Из этой перспективы можно было бы попробовать свести воедино приведенные размышления с тем, что здесь делает сам текст фильма. В субтильной метонимической операции полотнище, растягивающееся над матросами, становится тогда полотнищем киноэкрана, моделью тактильного видения, где присутствие и отсутствие, близость и дистанция оказываются возможными в

равной степени. Вместе с тем таким образом возможно более точно раскрыть особый контур фильма Эйзенштейна. Он состоит в том — и это как раз подчеркивается отличием от модели «vera ikon» — что экранным изображением оказывается не единичное лицо, но вся группа людей, так сказать, микроколлектив. В очередной раз становится ясным, как сильно отдалился этот фильм от представления о лице как подписи индивидуума. При толковании указанного кадра в традиции «vera ikon» как исходного мифа кино становится также очевидно, что фильм является телесным медиумом, дающем телу присутствие. С этим фокусированием на теле одновременно возникает вопрос, не является ли изначально оговоренная взаимосвязь массы и медиа недифференцированной, не требует ли кино вообще, или, возможно, только этот единичный фильм, разграничения между концептом *массы* и всё более выдвигающимся в процессе рассуждений на передний план концептом *тела*. И тем самым следует принять решение, должны ли мы определить такую многомерную связь одного и целого в фильме Эйзенштейна как массу или как коллективное тело.

Масса, как формулирует Петер Слотердайк, резюмируя Канетти, это «общество как скопление», «переизбыток человеческого материала»; она подчинена эффекту «захватывания» и, хотя и двигает тело, сама является его продуктом[48]. Концепт коллективного тела, напротив, делает как раз это: в центре стоит желание сделать тело продуктивным как матрицу, референцию для концептуализации общности и, таким образом, имагинировать и инсценировать по аналогии с индивидуальным телом саму общность как тело. Если, исходя из этого, задать вопрос, какую концептуализацию и инсценировку переживает это коллективное тело в «Броненосце “Потемкин”», то кажется оптимальным ответить на этот вопрос, исходя из измерений, которые переживает в настоящее время концепт коллективного тела в его культуроведческих оформлениях. Основополагающей является здесь без сомнения та конфигурация двойной оси, которая рассматривает коллективное тело по двум направлениям: с одной стороны, с точки зрения метафорического и символического объединения тела и общности, как вертикального процесса, который можно обобщить ключевым словом «*политика соединения*»; а с другой стороны, с точки зрения включения тела во всеохватывающую социальную практику, как горизонтальный процесс, обобщенный ключевым словом «*искусство взаимосвязи*»[49].

Наблюдая вертикальный процесс этой «политики соединения», можно увидеть заметные аналогии тела и множества людей с метафорикой органического. Началом здесь служит, как уже стало ясно, инсценирование множества как реки и моря, как кристаллизации, позволяющей прямое соприкосновение с парадигмой естественного. Ее следующей реализацией является инициированная концептуализация множества как органического тела через сведение воедино мертвого матроса и скорбящей толпы, манифестирующее себя как связь головы и тела. Эта связь откровенно цитирует традицию «corpus christi mysticum»[50]. Впрочем, с тем эффектом, что осознающая себя как тело Христово *верующая* общность становится *светской* революционной общностью, осознающей себя как персонификацию истории. Свое окончательное

воплощение «политика соединения» находит, однако, только через категорию лица, через лицо как «место изображения», как «видимое место общественных, межчеловеческих и внутричеловеческих функций»[51]. «Лицо» «Потемкина», обозначенное Эйзенштейном в вводной цитате, то лицо, которое «[как таковое] нигде не представлено», было бы как раз тем лицом «из бесчисленного количества лиц, поступков, пушек, флагов, волн, туманов, облаков».

Дополнительно к этой вертикальной оси с ее метафоризацией общности как тела и как лица выступает горизонтальная ось с перспективизацией коллективного тела через социальную практику, через ту «социальную деятельность, которая привязывает его [единичное тело] через ритуалы, правила и организационные формы [...] к символическому носителю и ставит в соприкосновение с другими в общности»[52]. Если задать в этой связи вопрос, что же соединяет внутри себя и между собой толпу скорбящих, группу протестующих рабочих или группу мещанок, то это — широкий спектр «социальной деятельности». Начавшись ритуалом скорби, отчетливейшее выражение которого представляют низко склоненные головы обеих женщин в начале эпизода; разворачиваясь дальше в ритуале общего пения; находя свой апогей в жесте сжимания кулака, связь которого с «символическим носителем», вероятно, не видна нигде так ясно, как в утверждении Ролана Барта (это никак не может быть фашистским кулаком, но «*непосредственно* кулаком пролетариата»)[53] — оба эпизода раскрывают «искусство взаимосвязи», посредством которого отдельный человек вступает в разнообразные отношения с другим и со всеми другими, создавая тем самым коллективное тело, в котором часть и целое находятся в тесной связи друг с другом. Это коллективное тело сконструировано в большой степени через парадигму руки. Как социальное тело оно активно и ре-активно, являясь, как внушает кадр с полотнищем, телесным телом с собственной кожей.

Кадр с полотнищем проясняет одновременно пробел в этой двуосной модели из «политики соединения» и «искусства взаимосвязи». Он касается взаимосвязи медиа и тела, а также вопроса о том, какую роль играет сам фильм — как медиум — для генерирования такого коллективного тела. Фильм как медиум, подобно тому, как в религиозной общности — причастие, или в капиталистической общественной формации — деньги, генерирует коллективное тело: в тексте фильма и в восприятии зрителя. Эту функцию в 1920-е гг. фильм в равной степени выполняет в русском, немецком и американском обществе. В это десятилетие повсеместно происходит концептуализация и реализация кинематографического коллективного тела. Но в то время, как это коллективное тело в «Толпе» (Кинг Видор, США, 1927) или в «Метрополисе» (Фриц Ланг, Германия, 1926) определяется через абстракцию орнамента, в «Броненосце “Потемкин”» оно конституируется как тело и постоянно воспринимается по ту сторону своего кодирования как тело, артикулируемое через монтаж, которое будто пытается заразить зрителя своими аффектами, своим пафосом. В этом, наверное, и заключается исключительность этого фильма, этот исторический момент вывода тела из-под власти письма, попытка заснять возврат телесности — по мнению Жана-Люка Нанси, центральный пункт осуществлявшейся в 1920-е гг. «программы модерна» в области

масс-медиа: «Остается писать не о теле, но само тело. Не телесность, но тело. Не знак, шифр тела, но тело. Это было программой модерна, и, хочется надеяться, больше уже не есть»[54].

[1] Перевод статьи: *W. Beilenhoff*. Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in «Panzerkreuzer Potemkin» // montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 13. 01. 2004. S. 50—71. Публикация русского перевода с любезного разрешения автора.

[2] *W. J. Thomas Mitchell*. Metapictures // W. J. Thomas Mitchell. Picture Theory. Chicago, 1994. P. 37.

[3] Цит. по: *B. Weyergraf, H. Lethen*. Der Einzelne in der Massengesellschaft // Literatur der Weimarer Republik 1918—1933 / B. Weyergraf (Hg.). München; Wien, 1995. S. 638.

[4] *I. Münz-Koenen, W. Schaeffer*. Unruheherd Literaturwissenschaft. Eine Einführung // Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000 / I. Münz-Koenen, W. Schaeffer. (Hg.). Berlin, 2002. S. XV.

[5] *L. Belloi*. Lumière und der Augen-Blick // Kintop. 1995. Jg. 4. S. 28.

[6] Там же. S. 29. (Курсив оригинала. — *В. Б.*).

[7] *М. Рыклин*. Пространство ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2002. С. 55—64.

[8] Ср.: *S. Buck-Morss*. Dreamworld and Catastrophe. S 152ff.

[9] Ср.: *A. Kaes*. Das Kino und die Massen // Masse und Medium. S. 177ff.

[10] *E. Lämmert*. Was verbindet Medium und Masse? Geleitwort // Masse und Medium. S. XII.

[11] О смещениях, вызванных медиальным переходом к телевидению с его «единоличным массовым потреблением», см.: *C. Bartz*. Die Masse allein zu Hause. Alte Funktionen und neue Medien // Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 1 / I. Schneider, P. M. Spangenberg (Hg.). Opladen, 2002. S.114ff.

[12] См. одну из первых критик Херберта Йеринга с его ключевым определением «Потемкина» как «массового фильма» (*Herbert Jhering*. «Panzerkreuzer Potemkin» [1.5.1926] // Herbert Jhering. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. 2. Berlin, 1959. S. 517). У Вальтера Беньямина двумя годами позже в его «Erwiderung an Oskar A. H. Schmitz» содержится точное высказывание о «Потемкине» как о фильме, «где движение масс впервые имеет полностью и исключительно архитектонический характер» (см.: *W. Benjamin*. Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz // W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. II. Frankfurt a.M., 1991. S. 751—755). См. также позицию самого Эйзенштейна, заявленную в статье в «Красном знамени» от 19.05.1926 (*S. Eisenstein*. Zum Prinzi p des Helden im Bronenosec Potemkin // S. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin. München, 1973. S. 126ff.), и исключительную работу Сюзанны Бак-Морсс (*S. Buck-Morss*. Dreamworld and Catastrophe).

[13] *S. Buck-Morss*. Dreamworld and Catastrophe. P. 147.

[14] *С. Эйзенштейн*. Режиссура. Искусство мизансцены // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 4. М., 1966. С. 346.

[15] *E. Canetti*. Masse und Macht. Hamburg, 1960. S. 12.

[16] Ср.: *S. Zielinski*. Affirmation und Überschreitung. Stufen als (film-)architektonische Urartefakte // FilmFaust. 1996. Heft 93—100. S. 34.

[17] *E. Canetti*. Op. zit. S. 91.

[18] Там же. S. 89.

[19] Эта структура *моря* и *мола* в качестве матрицы изображения массы образует интертекст к одному из самых известных кадров фильма «Триумф воли» (1935, Лени Рифеншталь, Германия) — тому самому кадру, снятому почти с высоты птичьего полета и показывающему идущего по залитой солнцем улице через *море* униформированной массы СА и СС Гитлера, сопровождаемого отстающими от него на три шага Лютце и Гиммлером. Это неприкрытая интертекстуальная узурпация, заменяющая эйзенштейновскую массу выполняющим роль *мола* фюрером у Рифеншталь. О дальнейших аспектах подобной изобразительной политики см.: *K. Krenkel*. Das Gesicht der Masse. Soziologische Visionen // Gesichter der Weimarer Republik / C. Schmölders, S. L. Gilman (Hg.). Köln, 2000. S. 206—227.

[20] *R. Barthes*. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main, 1990. S. 51f.

[21] Ср.: *E. Canetti*. Op. cit. S. 27ff.

[22] Значение «природной стихии воды» как актера в «коллективной игре» подчеркивал уже в середине 1930-х гг. Иван Аксенов в своем только в 1997 году напечатанном портрете Эйзенштейна. Ср.: *I. Axjonow*. Sergej Eisenstein. Ein Porträt. Berlin, 1997. S. 94. Заглавие «Неравнодушная природа» планировалось Эйзенштейном как общее название для исследования эстетики фильма. Ср.: *С. Эйзенштейн*. Неравнодушная природа. Т. 1 : Чувство кино. М., 2004.

[23] О значении линии как эстетического концепта, выражающего для Эйзенштейна движение и след в одинаковой степени, ср.: *M. Yampolsky*. The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein // Eisenstein Rediscovered / I. Christie, R. Taylor (Ed.). London, 1993. P. 178; *O. Bulgakowa*. Sergej Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie. Berlin, 1996. S. 105.

[24] *С. Эйзенштейн*. Режиссура. Искусство мизансцены // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 4. С. 348.

[25] Цит. по: *В. Подорога*. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия // Искусство кино. 1994. № 6. С. 95.

[26] Ср.: *В. Подорога*. Указ. соч. С. 95—96.

[27] *G. Koch*. Nähe und Distanz: Face-to-face- Komunikation in der Moderne // Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion / G. Koch. (Hg.). Frankfurt a.M., 1995. S. 289.

[28] *B. Balázs*. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1961. S. 59.

[29] *F. Kessler*. Photogénie und Physiognomie // Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen / R. Campe, M. Schneider (Hg.). Freiburg im Breisgau, 1996. S. 522.

[30] *В. Подорога*. Указ. соч. С. 99.

[31] *G. Deleuze*. Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt am Main, 1989. S. 129.

[32] *Н. Клейман*. Взревевший лев. К происхождению, смыслу и функции монтажной метафоры // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 95.

[33] См.: *K. Bohrer*. Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M., 1981.

[34] Тем примечательнее поэтому перемонтаж, произведенный Эйзенштейном по требованию немецкого проката. Непосредственно в этот подзаголовок, в котором к

тому же был сокращен союз «и», режиссер врезал крупный план стреляющего орудия и марширующих сапог, воссоздав тем самым традиционную каузальность причинно-действенной логики в сцене последующего бегства.

[35] Об этой аристотелевской версии «patiens» и «agens» см.: *J. Starobinski*. Aktion und Reaktion. Leben und Abenteuer eines Begriffspaars. München, 2001. S. 21ff.

[36] О значении *взрыва* как эстетического принципа у Эйзенштейна ср.: «"Взрыв" в искусстве, особенно "патетический" взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в области взрывчатых веществ» (*С. Эйзенштейн*. Мемуары. Т. 2: Истинные пути изобретения. М., 1997. С. 80).

[37] *D. Bordwell*. The Cinema of Eisenstein. Cambridge, 1993. P. 74.

[38] Объектом сравнения для Эйзенштейна является здесь не лицо и не связь индивидуума и массы, а патетическая структура, служащая композиционными скобками указанных секвенций (ср.: *С. Эйзенштейн*. Органичность и пафос // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М., 1964. С. 44—71).

[39] *E. Canetti*. Op. cit. S. 61ff.

[40] Там же. S. 56.

[41] Там же. S. 25.

[42] Цит. с указанием номера монтажной фразы по: *С. Эйзенштейн*. Броненосец Потемкин. Режиссерский сценарий // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М., 1971. С. 58—60.

[43] *S. Zielinski*. Affirmation und Überschreitung. Stufen als (film-)architektonische Urartefakte // FilmFaust. 1996. Heft 93—100. S. 36.

[44] *С. Эйзенштейн*. Броненосец Потемкин. Режиссерский сценарий. С. 60.

[45] *G. Deleuze*. Op. cit. S. 140.

[46] *J. Trabant*. Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache. Frankfurt a.M, 1998. S. 115

[47] В отношении этого комплекса, который здесь может быть затронут лишь поверхностно, см.: *G. Deleuze, F. Guattari*. Das Jahr Null — Die Erschaffung des Gesichts // G. Deleuze, F. Guattari. Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin, 1992. S. 229—261.

[48] *P. Sloterdijk*. Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main, 2000. S. 11ff.

[49] См..: Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung / S. Sasse; S. Wenner (Hg.). Bielefeld, 2002. S. 9—10. (Курсив оригинала. — *В. Б.*)

[50] Ср.: *Chr. v. Braun*. Der Kollektivkörper und seine Säfte // S. Sasse, S. Wenner. Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung. Bielefeld, 2002. S. 308f.

[51] *J. Aumont*. Bild, Gesicht, Passage // Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes / C. Blümlinger, K. Sierek (Hg.). Wien, 2002. S. 100f.

[52] Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung. S. 9.

[53] *R. Barthes*. Op. cit. S. 51. (Курсив оригинала. — *В. Б.*).

[54] *J.-L. Nancy*. Corpus. Berlin, 2003. S. 13. (Курсив оригинала. — *В. Б.*).

ХАНС ГЮНТЕР

НА ПУТИ К АРХЕТИПУ МАТЕРИ

«ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ» С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА И «ЗЕМЛЯ» А. ДОВЖЕНКО

Фильм «Генеральная линия» С. Эйзенштейна представляет собой шаг на пути режиссера от фактографической эстетики авангарда к мифотворческому кино 1930-х гг.[1] Об этом свидетельствуют как статьи Эйзенштейна, написанные во время работы над картиной, так и его рассуждения 1930—40-х гг. о мифе и культурной антропологии, дошедшие до нас под названием «Метод» («Grundproblem»). Можно сказать, что эти размышления проводились под знаком темы «прогресс и регресс» — ключевых понятий, указывающих не только на общий горизонт стоящих в эти годы перед советской культурой проблем, но и на те творческие решения, которыми Эйзенштейн на эти проблемы реагирует.

Разрабатывая тему «прогресс и регресс», режиссер осмысливает переход от социо-формальной эстетики авангардного типа к творчеству, основанному на антропологических структурах. Такие явления, как круговая форма, ритм, повтор или орнамент, которые раньше считались элементами конструкции, рассматриваются здесь уже не в изолированном виде, но как воплощения константных праобразов, встречающихся в разных эпохах и разных культурах. В связи с этим меняется понимание художественного творчества. С одной стороны, художник выступает в качестве сознательного строителя произведения, с другой — как исследователь пралогического мышления. Соответственно, воздействие произведения искусства определяется тем, «что в нем происходит двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления»[2].

Взаимоотношением логического и пралогического мышления определяются не только творческий процесс и эстетическая структура отдельного произведения, но и художественная коммуникация в рамках общественной системы в целом. Эйзенштейн понимает, что пора прощаться с иллюзией о советской России как пролетарской стране, находящейся на пороге социализма. Подобные утопические представления служили источником вдохновения в особенности для лево-авангардистских и пролеткультовских художников.

Когда Эйзенштейн снимает фильм «Генеральная линия», он впервые сталкивается с крестьянской Россией и с проблемой экономического запоздания, на которую постоянно указывал Ленин в последние годы своей жизни. По-

этому не случайно начало переориентации Эйзенштейна восходит именно к периоду работы над этим фильмом. Картина показывает «завоевание» техникой русской деревни во всей ее страшной «архаической» отсталости. Повидимому, на основе этого материала Эйзенштейн пришел к заключению, что «прогресс» возможен лишь на фоне осознания огромной степени фактически существующего «регресса». Суть сталинской эпохи оказывается непонятна, если не учитывать эту сложную диалектику «старого» и «нового».

Вместо того, чтобы огульно осудить «регрессивные» тенденции, Эйзенштейн старается постичь закономерность, стоящую за этим развитием. Он понимает, что конфликт архаики и модерна неизбежно приведет к перестройке не только художественной эстетики и системы коммуникации, но и общества в целом. Огромную роль здесь играют условия рецепции, уровень интеллектуальной и эстетической подготовленности публики. Известно, например, что в России в условиях безграмотности и вторичной оральности[3] воздействие радио было другим, чем на Западе, где уже давно преобладала печатная культура. То же самое касается и восприятия визуальных искусств широкой массой крестьянских и полукрестьянских зрителей. Эйзенштейн раньше и глубже многих других «левых» художников осознал остроту этих проблем и стремился к примирению с неизбежным «регрессом» без полного отказа от достижений периода ускоренного «прогресса».

Как уже упоминалось, связь между материалом фильма «Генеральная линия» и тем фактом, что картина открывает дорогу к новому этапу творчества Эйзенштейна, не случайна. Подходя после показа проблем рабочих («Стачка») и армии в лице матросов («Броненосец "Потемкин"») к третьему углу магического треугольника, к крестьянину, Эйзенштейн чувствует, что тема крестьянина и земли требует обращения к незнакомым ему до сих пор архаическим пластам культуры. Как доказательно аргументирует М. Ямпольский, поскольку с землей связано представление об органическом единстве народа в «дополитическую» эпоху, Ленин в декрете о советской власти 1917 года не мог «полностью игнорировать эту фундаментальную мифологему первичного единства и органики»[4]. Характерно, что у Эйзенштейна тема архаики и мифа всплывает именно в связи с работой над «Генеральной линией». В это время Эйзенштейн пишет об «атавизме» фильма, перечисляя некоторые «вечные сюжеты» («1. Моисей и скала. Грааль. Сепаратор. 2. Похищение Европы. Марфа и бык. 3. Бык—апис. Апокалипсис. 4. Давид и Голиаф (Жаров и Васька)»[5]). Очевидно, корни такого «атавизма» были заложены в самой структуре материала. Открывая для себя существование пралогического, архаического слоя на уровне как индивидуального творчества, так и социального сознания, Эйзенштейн приходит к убеждению, что деятели культуры должны отдать дань этому факту.

Переориентировка на мифологическое кино требовала перехода от преобладающего в эстетике авангарда представления о конструктивном «приеме» к «образу», который срабатывает на фоне длинной цепи пралогических прототипов. Кроме того, репрезентация мифа способствует максимальному расширению выразительных средств кино в направлении Gesamtkunstwerk, включая такие качества как звук, цвет, сюжетность и т. д. Становление звуко-

вого кино, проходившее именно тогда, сыграло в этом процессе очень значительную роль.

С самого начала у Эйзенштейна при обращении к новой тематике можно наблюдать терминологический сдвиг в сторону мифологического мышления. В 1926 году он пишет о своем желании изобразить в фильме борьбу между сохой и трактором, каменным веком и модерном[6]. Уже тогда пресловутый сепаратор уподобляется вагнеровскому Граалю. Три года спустя Эйзенштейн называет в качестве главного героя фильма солнце, окруженное тракторами, работа которых придаст тысячелетнему лицу земли новый облик[7]. Вместо лефовского увлечения машиной прозвучала идея синтеза техники и природы для повышения плодородия земли.

В своих размышлениях о пафосе и экстазе более поздних лет Эйзенштейн нередко прибегает к примерам из «Генеральной линии». В центре его внимания стоит отношение подсознания к сознательной деятельности. Пример фаллосообразного сепаратора много говорит о его отношении к фрейдизму. Эйзенштейн критикует Фрейда за то, что тот рассматривает либидо изолированно от остальной сферы чувственного поведения. Согласно Эйзенштейну, эротическая интерпретация либидо «не есть первичная, базисная или изначальная отправная первооснова. Она — не более чем промежуточный полустанок»[8]. Более того, эротика для Эйзенштейна не существует вне социальной обстановки. В заметках «О сущности искусства» (1929) Эйзенштейн пишет, что эротика слишком большая сила, чтобы не воспользоваться ею. Он предлагает «делокализацию» полового влечения, т. е. десексуализацию эроса в применении к социальной ситуации. По словам Вяч. Вс. Иванова, «Эйзенштейн стремился понять, как символические действия от первоначальной биологической функции приобретают переносный социальный смысл»[9]. В заметках «Как сделана “Генеральная линия”» Эйзенштейн говорит о том же, утверждая, что «локализация эротического фонда именно на участке любви в большинстве случаев приводит к самодавлению и самоисчерпанию раздражений»[10] и что поэтому она должна уступать направленности вовне. Сцена у сепаратора выполняет именно эту функцию десексуализации. Однако трудно вообразить, что она является лишь иллюстрацией теории Фрейда: можно предположить, что в своей сверходнозначности она одновременно содержит пародический намек на ортодоксальный фрейдизм.

На примерах из «Генеральной линии» построено и начало статьи «Пафос» (1946—47). Примечательно, что в связи с патетизацией сепаратора у Эйзенштейна еще во время работы над фильмом всплывают определенные мифологические мотивы. В 1926 году он пишет: «Почему трепещут сердца зрителей, когда под громовые раскаты вагнеровской меди бриллиантами загорается священный кубок Грааля Евхаристия? На чорта нам нужна эта испанская посуда! Пусть лучше загорятся огнем глаза нашей комсомолии перед мерцанием жестянки коллективного сепаратора»[11]. В статье «Сепаратор и чаша Грааля» одобрительно цитируются отзывы западных критиков, свидетельствующие об эффекте исступленного экстаза в сцене у сепаратора. Среди прочего там пишут о «дионисийском лиризме» режиссера и о чувственной, почти животной радости крестьянки Марфы при виде потока

обрызгивающих ее сливок. По словам Эйзенштейна, эти отклики напоминают сцену с голой бабой из «Земли» Довженко, которая потом была удалена из фильма.

Эйзенштейновскую идею «делокализации» либидо следует рассматривать в контексте дискуссии тех лет о сексуальности. Преобладающий подход к половому вопросу можно охарактеризовать как инструментальный[12]. Одним из главных представителей этого направления был психолог и педагог А. Залкинд[13], который считал, что учение Фрейда о сублимации в его марксистском толковании «открывает богатейший простор для воспитания активных коллективистских навыков»[14]. Сублимацию он понимал в широком смысле как социально-творческий момент в человеческой биологии. С точки зрения эргономичности энергетического круговорота в человеческом теле Залкинд критиковал сексуальный буржуазный фетишизм за растрату половой энергии на «низкие проявления»[15].

Более того, он считал, что «половая любовь поневоле эготирует, «обличностяет» социальное, как бы классово родственны ни были влюбленные. Необходимо, чтобы коллектив больше тянул к себе, чем любовный партнер. Коллективистское тускнеет, когда слишком распухает любовь»[16]. Этим Залкинд реагирует на утверждение А. Коллонтай, что благодаря росту общественности моральная изоляция «любящей пары» от коллектива исчезнет. В отличие от А. Коллонтай Залкинд боится, «что при культе "крылатого Эроса" у нас будут плохо строиться аэропланы»[17]. Коллонтай же возлагает свои надежды на преображенную «любовь-товарищество» или «любовь-долг» к коллективу: «Задача пролетарской идеологии не изгнать Эрос из социального общения, а лишь перевооружить его колчан на стрелы новой формации, воспитать чувство любви между полами в духе величайшей новой психической силы — товарищеской солидарности»[18]. Оказывается, что воззрения Коллонтай отнюдь не ограничиваются пропагандой «свободной любви». В отличие от инструментализирующего «переключения» половой энергии на общественно-полезную деятельность, она подчеркивает необходимость преображения половых отношений, создания «крылатого Эроса», построенного на ценностях солидарности, чуткости, отзывчивости и желания помочь другому[19].

Духу времени, однако, в большей мере соответствовала теория прямого «переключения» или «перемещения» половой энергии на социальный план. Революционные эпохи, по мнению Залкинда, особенно благоприятны для переорганизации социальной энергии. Благодаря «десексуализирующему» воздействию советской общественности, возможности сублимации, т. е. «перевода сексуализированных переживаний на творческие пути, чрезвычайно велики»[20]. Если у гражданина пролетарской страны появятся «ненужные» половые желания, «все элементы окружающей среды (требования производства, культурные раздражители, общественно-классовое мнение, партэтика, профэтика, классовая дисциплина) должны их пересечь в корне, затормозить, переключить, перевести на другие, классово- творческие пути»[21].

Не считая сцены у сепаратора, «Генеральная линия» содержит немало кадров, изображающих перенос энергии либидо на строительные задачи. Сюда относятся и мифологические сцены «свадьбы быков», и сон героини Мар-

фы Лапкиной об исполинском быке, который появляется на небе как образ, обещающий будущее изобилие в форме огромных струй молока и воды. Понятно, что в целях социального строительства здесь использован миф об оплодотворении Земли Небом[22].

Во многих отношениях заслуживает интереса и центральная фигура Марфы Лапкиной. До «Генеральной линии» мы не встречаем у Эйзенштейна организации материала вокруг центрального персонажа. Кроме того, Лапкина как «героиня» неигрового фильма, играющая свою собственную жизнь, эстетически и идеологически противопоставлена звездам западного кино[23]. Но больше всего примечателен тот факт, что Эйзенштейн выбрал именно женскую фигуру в качестве главного героя своего фильма, что вообще представляет собой исключение в его творчестве.

Гендерному вопросу в нашем контексте отводится особое значение. В советской иконографии 1920-х гг. в качестве представителя крестьянства фигурировал обычно мужик. Женский образ во время первой пятилетки существовал в двух противоположных ипостасях. С одной стороны, укрепилось представление о женщине как отсталом элементе, сопротивляющемся коллективизации в «бабьих бунтах»; с другой стороны, стали появляться плакаты, показывающие молодых стройных колхозниц в красных платках, сидящих на тракторе[24]. В фильме Эйзенштейна роль женщины еще не определена советскими штампами. Марфа Лапкина совсем не соответствует трафаретному образу молодой трактористки, хоть она и активно содействует механизации деревни. В финале фильма она сидит за рулем трактора, почти неузнаваемая в кожаном шлеме и очках тракториста.

Примечательна также сцена, в которой героиня позволяет трактористу оторвать лоскутья от ее юбки для починки мотора. Намек на сексуальное действие подтверждается ее очевидной стыдливостью. Но и в этом случае можно думать о приеме «перемещения». Готовность Лапкиной пожертвовать своей юбкой для трактора побеждает стыд, и сцена кончается техническим «экстазом»: Марфа вскакивает на трактор, который после ремонта, задрожав, наконец двигается с места.

Коллективизация деревни и лишение мужика власти открыли дорогу «феминизации крестьянства»[25]. Начиная с середины 1930-х гг. роль репрезентации колхозной деревни окончательно перешла к женщине. Об этом свидетельствует, например, известная аллегорическая скульптура «Рабочий и колхозница» В. Мухиной. Во всех областях культуры укрепление архетипа матери содействовало повышению роли женщины, и связка «женщина — земное плодородие» становится общепринятой.

Мимоходом можно добавить, что во время съемок Марфа Лапкина родила ребенка. Известна фотография, которая показывает Эйзенштейна, держащего новорожденного над сепаратором как купелью новой жизни. Беременность Лапкиной и рождение ребенка, правда, остаются фактами ее личной биографии, не входящими в художественную канву. В свете вышеупомянутой теории «переключения» энергии либидо на строительные задачи можно интерпретировать это обстоятельство тем, что настоящим «ребенком» Лапкиной Эйзенштейн считает именно молочный кооператив, созданный ею.

В связи с мифологизацией формальных элементов очень интересен финал фильма, где показывается ряд тракторов, спиралеобразно пашущих землю. Эта картина контрастирует с кадрами пашущих на себе крестьян, возникшими, по признанию режиссера, под влиянием Кэте Кольвиц. «Реминисценция первых трудовых стадий» образует «атавистический “подтекст”»[26], на фоне которого изображается механизация сельского хозяйства.

Большой интерес представляет «формальный» аспект сцены с тракторами в свете соображений о значении круговой формы, изложенных в «Методе». Эйзенштейн исходит из того, что кругообразное строение содержит в себе «целый комплекс подспудно неизжитых в нас ассоциативно и рефлекторно откликающихся элементов, воссоздающих смутное переживание благих и благополучных стадий райского бытия»[27]. В социальном плане образ круга заставляет, как дальше пишет Эйзенштейн, «вибрировать травму утерянного рая бесклассового строя и общества, не знающего эксплуатации»[28], а в индивидуальном плане он вызывает чувство возвращения на ту «стадию беззащитной обеспеченности»[29], которая связана с материнским лоном, т. е. с внутриутробным развитием младенца.

В фильме, однако, встречается не просто круговая форма, обозначающая вечную повторяемость без какого-либо воздействия внешних факторов, а видоизменение круга — форма спирали, которая, как пишет Эйзенштейн, в противоположность кругу означает развитие, повтор «в новой качественности»[30]. Таким образом, можно сделать вывод, что в основе финала фильма лежит представление о неидентичности коллективизации деревни достижению полного круга «райского бытия». В отличие от официальной пропаганды с ее показом колхозного богатства и счастливых колхозниц, в фильме утверждается, что прямого скачка в райское состояние нет. Спираль как вариант круговой формы указывает на временной фактор, на необходимый процесс постепенного приближения к идеалу круга. Этот пример много говорит об эйзенштейновском методе использования регрессивных архаических представлений в целях социального прогресса.

В «Генеральной линии» Эйзенштейн предваряет те тенденции мифологизации, которые в первой половине 1930-х гг. выходят на поверхность советской культуры. С одной стороны, он волей-неволей является участником этого процесса; с другой стороны режиссер, подобно таким теоретикам, как В. Пропп, О. Фрейденберг и Н. Марр, открывает себе возможность критического осмысления официальных мифов в процессе становления. К материнскому архетипу Эйзенштейн подходит осторожно, четко различая фактическое настоящее и желанное будущее. В то время как соцреализм непосредственно пользуется мифологическими образами — в чем он особенно близок национал-социализму — архаическое начало предстает у Эйзенштейна в рефлектированной форме, в преломлении через призму современного научного мышления — этнологии, антропологии и психоанализа[31].

Решающим поворотом в формировании сталинской мифологии была эксплицитная переориентация к 1934 году на понятия Родины и народа. Эти представления можно подвести под термин архетипа матери[32]. Новая психо-

мифологическая основа советской культуры находит свое выражение в общей атмосфере жизни и новых художественных формах. Как новый вегетативно-эмоциональный базис культуры 1930-х гг., архетип матери в официальной терминологии связан со счастливой жизнью, смехом, красотой, плодородием и изобилием. В художественном плане он воплощается в зарождающихся жанрах советской лирической песни[33] и кинокомедии, в новом образе женщины в изобразительных искусствах и т. д.. В центре архетипа матери находится символическая идентификация женщины с землей, образность цветения и плодородия.

В советском культе плодородия как бы оживает древний миф о «матери сырой земле». Бросается в глаза полемическая направленность против тех религиозных представлений, которые в народном веровании сопутствовали женскому образу земли. Так и у Эйзенштейна экстатический пафос сцены у сепаратора контрастирует с бесплодным экстазом крестного хода под иконой Богоматери[34]. С одной стороны мы видим пыль, пот и сухость[35], с другой — долгожданные сливочные каскады. «Чудо» исходит не от иконы, а от машины. Подобные же ассоциации сопровождают и другие символы прогресса в фильме — быка и трактор.

С точки зрения воплощения архетипа матери напрашивается сравнение «Генеральной линии» с другим фильмом того времени с сельскохозяйственной тематикой — с «Землей» Александра Довженко (1930). В отличие от Эйзенштейна, Довженко целиком погружается в мифологический сюжет. Его картина — «языческая утопия»[36], показывающая победу жизни над смертью. Смерть деда Семена в начале и смерть Василя в финале включены в круговорот вечного становления и умирания. Старик выпрямляется для того, чтобы съесть грушу, а потом спокойно умирает. После смерти Василя, убитого кулаком Хомой, родственники отказываются от услуг попа, предпочитая ритуал похорон с пением новых песен о новой жизни. Подобное «программное антихристианство»[37] характерно и для культа плодородия, связанного со Всесоюзной сельскохозяйственной выставкой. Примером могут служить псевдо-фольклорные стихи типа: «Все хотят научитися, / Перенять науки хитрости:/ Кака получше поить-кормить, / Угодить мать сыру-землю, / [...] Чтоб поение землюшке — / В любой час, в любое времечко, / Без грозового поливания, без моленья, без кланянья, / И без звону колокольного, / Без четья-петья церковного, / Креста хода иконного»[38].

В реализации мифа плодородной земли Эйзенштейн и Довженко сильно отличаются друг от друга. Эйзенштейн смотрит на землю глазами урбаниста и фактографа, делающего первые шаги в сторону мифотворческого кино, в то время как Довженко исходит из природной жизни, скорректированной прогрессом в виде трактора. По словам Л. Козлова, отличие «Земли» от «Генеральной линии» — «*это отличие органики от организации, отличие патетики от патетизации, отличие мифопоэтического мышления от рационально выверенной мифологизации*» (курсив автора — *Х. Г.*)[39]. Об этом различии также говорит выбор названий фильмов. «Генеральная линия» или, как предлагал Сталин, «Старое и новое», подчеркивают исторический процесс модернизации сельского хозяйства[40]. В центре внимания Довженко — *Земля* с большой буквы как воплощение архетипа матери.

Фильм Эйзенштейна отличается тем острым противопоставлением старого и нового, которое было свойственно в особенности авангардному кино и фотомонтажу эпохи первой пятилетки. Об этом, например, свидетельствует контраст крестного хода и сцены у сепаратора, убогой «деревянной России» — и пашущих тракторов. В соответствии с этим для сюжета фильма характерно линеарное целеустремленное развитие, поддерживающееся последовательностью быстрых, жестких монтажных кусков. В картине Довженко бросается в глаза стремление к органической цикличности. Эту цикличность мы находим не только в ритме природы, она включает в себя и человеческую жизнь. Умирая, Василь и дед Семен возвращаются в лоно Земли. Стиль монтажа Довженко отличается спокойствием и медленным темпом. Смысловая доминанта *Земли* выделяется тем, что Довженко зачастую показывает реальность «как бы ее глазами (в нижнем ракурсе)», так что «снятые снизу неподвижно застывшие люди, коровы, волы»[41] предстают в виде детей Земли.

Картина Эйзенштейна во многих отношениях строится еще по законам лефовского жанра «биографии вещи» (С. Третьяков), в котором действующие лица группируются около «конвейера», важное место занимают процессы производства молока или зерна и такие технические объекты, как сепаратор или трактор. При этом, конечно, ортодоксальный вещизм фильму Эйзенштейна не свойственен, свидетельством чему являются художественные образы Марфы Лапкиной или тракториста.

В то время как Эйзенштейн пропагандирует «избавление мира техникой»[42], в центре фильма «Земля», рождавшегося «из смеси социального активизма и натуралистического пантеизма»[43], находится фигура избавителя Василя, который, подобно легендарному горьковскому герою Данко, жертвует своей жизнью для спасения народа и для восстановления плодородия земли. Подобно въезду мессии на осле в Иерусалим, он появляется в деревне на стальном большевистском коне. Вслед за О. Фрейденберг, проанализировавшей фон библейского текста[44], сцену из фильма можно интерпретировать как совокупление неба с землей-девицей[45]. Кадры похорон Василя изобилуют мотивами, символизирующими победу жизни над смертью — ветки яблони, задевающие лицо умершего, поля подсолнухов, рождение ребенка. Финал — грозовой дождь, проливающийся на горы яблок и арбузов, как еще один символ оплодотворения земли небом — в усиленной форме подхватывает мотивы плодородия и изобилия начала фильма: небо, покрытое тучами, колышущиеся поля, девушка с подсолнухом, яблоки и яблони, снятые в разных ракурсах. Эти кадры напоминают стихотворение «Венчание плодами» (1932) Н. Заболоцкого, произведения которого нередко посвящены тематике сельской жизни:

> Плоды Мичурина, питомцы садовода,
> Взращенные усильями народа,
> Распределенные на кучи и холмы,
> Как вы волнуете пытливые умы!
> Как вы сияете своим прозрачным светом.

Когда, подобные светилам и кометам,
Лежите, образуя вокруг нас
Огромных яблоков живые вавилоны![46]

В финале фильма круговорот оплодотворения земли замыкается в человеческой сфере: после смерти Василя его возлюбленная Наталка находит свое счастье в объятиях другого мужчины.

Новые тенденции мифологизма, канонизированные Горьким в его выступлении на Первом съезде Союза писателей, были не сразу приняты в начале 1930-х гг. Очень характерна в этой связи, например, острая критика, высказанная Демьяном Бедным по поводу «Земли» в сатирической поэме «Философы» (1930). Фильм Довженко характеризуется Бедным как кулацкая кинокартина, подоплекой которой является «вековой уклад, старина». Сатира Бедного направлена именно против идиллических и архаических мотивов в картине:

Незыблемый, вечный растительный мир!
Грязный трактор тут выдумка. Так. Приходящая.
А жизнь настоящая,
Жизнь сочная — вот:
Беременной бабы живот,
Поле ржаное, яблоко наливное,
Подсолнух, арбуз на бахче...
[...]
Это всё — плодородно-растительное,
Столь кулацко-прельстительное,
Столь дурманно-наркозное,
ЭТО ВСЁ — НЕКОЛХОЗНОЕ![47]

Для неумолимого взгляда пролетарского поэта, привыкшего к анализу мира с точки зрения классовой борьбы, мифологические черты фильма, связанные с архетипом матери — архаизм «вечного растительного мира», культ земли, идиллическая красота природы, плодородие природы и женщин, «райская» сцена умирающего старика — выражают лишь кулацкую идеологию в опасной обольстительной форме.

Но, несмотря на отрицательное отношение левых к новым мифам Родины и Земли, четыре-пять лет спустя соответствующие образы нашли самое широкое распространение. О сопротивлении левых, оставшихся верными категориям марксистской классовой теории, свидетельствуют споры вокруг советской кинокомедии, которая как «женский жанр» возникла на основе укрепляющегося архетипа матери[48]. Кинокартину Г. Александрова «Веселые ребята» спасло лишь одобрение сверху. Это говорит о том, что переход от революционно-утопической культуры к культуре «два»[49] не был принят сразу в культурной среде и столкнулся на начальном этапе с острой критикой со стороны левых. Примечательно, что и немецкий кинокритик Зигфрид Кракауэр охарактеризовал фильм Довженко как «продукт литературного почвеннического романтизма»[50].

В официальной культуре 1930-х гг. известные клише материнского архетипа были канонизированы. Достаточно вспомнить о поющих и смеющихся колхозницах или о бесчисленных изображениях типа «женщина плюс урожай», «женщина плюс цветы», «молодая мать плюс ребенок» и т. д., наводнивших все визуальные медиа. В соответствии с мифом «большой семьи»[51] сюда же нередко прибавляется образ мудрого, доброжелательного отца Сталина, покровителя неописуемого богатства земли и материнского счастья. Не может быть сомнения, что новые мифы выполняли среди прочего и компенсаторную функцию, показывая картину фантастического богатства, в действительности отсутствовавшего в коллективизованной деревне.

Но подготовка поворота к архетипу матери в советской культуре шла уже раньше. И не случайно она связана с тематикой деревни и земли. Даже такой автор ярко выраженной пролетарской ориентации, как Ф. Гладков, в своей повести «Новая земля» (1930), обращаясь к деревенской теме, поддается ее «обаянию» и часто пользуется ходячими стереотипами, связанными с этой тематикой. По типу сюжета это типичный колхозный роман, в котором описывается преодоление разных недостатков в коллективном хозяйстве и, в качестве обязательного положительного завершения, строительство электростанции. Не заставляет себя ждать и привычный мотив бунта отсталых баб, наблюдающих с отвращением за тем, как «адовы кони» кромсают «тело земли-матушки [...] с громом, с огнем, с изрыганием»[52].

На «землю-матушку» ссылаются отнюдь не только бунтующие бабы. На ней стоит и колхозная деревня. Глава «Судороги земли» открывается чувственным образом тела ждущей оплодотворения весенней природы: «Черная земля издали кажется орошенной кровью, точно с нее вместе с снегами слезла прошлогодняя кожа: стоит вонзить в эту мякоть лопату — и брызнет густой алый фонтан. Пели далекие и близкие петухи, и с бабьей страстью кудахтали куры. Вместе с курами необъятно пела земля»[53]. Солнце заливает землю жарко и обильно, «а склоны холмов телесно поте<ют> в мреющих волнах»[54].

Наиболее чувствительны к культу плодородия оказываются женщины. Приехавшая из города в деревню воспитательница Галя ощущает «телесную нежность» к тяжелому вымени породистых коров: «Это — мир матерей, мир радостного кормления и любви к детенышам»[55]. То же самое чувство овладевает ею в свинарнике: «Жизнь. Нерушимое, бессмертное, полное горячей любви и жажды размножения материнство»[56].

Апофеозом этого культа является история колхозницы Луши, живущей в бездетном браке, но не желающей быть «пустоцветом». Побуждаемая неутолимой жаждой материнства, она в отсутствие мужа беременеет от другого человека. «Скорбная тайна», окружающая беременную женщину, вызывает у Гали те же ощущения, которые возникли у нее раньше в свинарнике: «Почему даже у животных-матерей всегда тишина и воздух дышит таинственной скорбью?»[57] В конце повести перемена, произошедшая с беременной женщиной, описывается на фоне цветущего сада. После душевного разговора Галя уходит от Луши «незаметно, на носочках, чтобы не потревожить облачной тишины сада и Лушиной материнской тайны. И чувствовалось, что между

нею и этими вихрями цвета было что-то общее»[58]. При этом не играет роли, что нарушаются общепринятые моральные нормы: в повести Гладкова, так же как и в финале фильма Довженко, биологический инстинкт, безусловное желание продолжать жизнь оказывается сильнее.

В отличие от тех художников, которые готовили почву для новых мифов, Эйзенштейн останавливается у порога архетипа матери. Как можно судить по «Генеральной линии», он идет путем сознательной мифологизации, сопровождаемой научной обработкой архетипических ситуаций. В своей теоретической работе над «Методом» он осознает важнейшее значение вопроса о соотношении регресса и прогресса, архаики и модерна, биологического и социального рядов. Фильм Довженко «Земля» в значительно большей мере близок формирующейся мифологии. Он является непосредственным выражением тех мифологизирующих тенденций, которые выступают у Эйзенштейна в опосредованном виде.

---

[1] Границу между авангардной фактографией 1920-х и мифотворческим кино 1930-х гг. не следует проводить так четко, как это иногда делается. Фактографический метод присутствует в литературе, фотографии, фотомонтаже или кино вплоть до конца первой пятилетки, хотя и подвергается сильным переменам. Примерами сопряжения строго документального языка с явной мифотворческой установкой являются такие фильмы Д. Вертова, как «Три песни о Ленине» или «Колыбельная». Правда, приемы документального жанра в 1930-е годы действительно считаются неадекватным выражением советской мифологии и уступают более доступным массовому зрителю формам игрового фильма.

[2] *С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 1. М., 2002. С. 167.

[3] К термину вторичной оральности, возникающей на уровне современных медиа, см.: *W. Ong*. Oralität und Literalität. Opladen, 1987. S. 138, 159.

[4] *М. Ямпольский*. Ленин провозглашает советскую власть (Заметки о дискурсе основания) // НЛО. 1997. № 26. С. 64.

[5] Цит. по книге: *Вяч. Вс. Иванов* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 68.

[6] Пять эпох. К постановке картины «Генеральная линия» // Правда. 6.7.1926.

[7] «Генеральная линия» // Советский экран. 1929. № 6. С. 6—7.

[8] Метод. Т. 1. С. 275.

[9] *Вяч. Вс. Иванов* Очерки по истории семиотики в СССР. С. 98.

[10] Там же. С. 97.

[11] Цит. по изд.: *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М., 1964. С. 618.

[12] См.: *G. W. Lapidus*. Women in Soviet Society. Berkeley. Los Angeles; London: University of California Press, 1978. P. 54—92.

[13] О Залкинде см.: *E. Naiman*. Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton; New Jersey; 1997. P. 126—129.

[14] *А. Залкинд*. Очерки культуры революционного времени. М., 1924. С.59.

[15] *А. Залкинд*. Половой вопрос в условиях советской общественности. Л., 1926. С. 16.

[16] *А. Залкинд*. Очерки культуры революционного времени. С. 54.

[17] Там же. С. 56.

[18] *А. Коллонтай*. «Дорогу крылатому эросу» // Молодая гвардия. 1923. № 3. С. 123.

[19] См.: Там же. С. 122.

[20] *А. Залкинд*. Половой вопрос в условиях советской общественности. С. 63.

[21] Там же. С. 39.

[22] См. об этом: *С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 2. С. 401.

[23] См.: *H.-J. Schlegel*. Sergej Eisenstein. Schriften 4. München, 1984. С. 17.

[24] См.: *V. Bonnell*. Iconography of Power. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997. С. 107—114.

[25] *E. Waters*. The Female Form in Soviet Political Iconography, 1917—32 // Russias Women / B. E. Clements et al. (eds.). Berkeley, 1991. P. 241.

[26] См.: *С. Эйзенштейн*. Метод. Т. 2. С. 566—567.

[27] Там же. С. 302.

[28] Там же. С. 303.

[29] Там же.

[30] Там же. С. 571.

[31] Подробно о влияниях разных научных воззрений на Эйзенштейна см.: *A. Bohn*. Zur Kunsttheorie S. M. Eisensteins 1930—1948. München, 2003.

[32] См.: *Х. Гюнтер*. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 764—779.

[33] См.: Там же. С. 766—775; а также: *Н. Корниенко*. «Сказано русским языком...». Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. М., 2003. С. 235—255 (гл. «Песни радости 1930-х и феномен Исаковского»).

[34] См. подробное описание религиозного экстаза в сцене моления о дожде у Эйзенштейна в изд.: Избранные произведения в шести томах. Т. 3. С. 82—83.

[35] Те же самые мотивы присутствуют в описании шествия в «Техническом романе» А. Платонова (1931), где глаза иконы Марии смотрят без веры, нежности и надежды. См.: «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 897—898.

[36] *В. Филимонов*. Второе пришествие, или бессмертие утопии // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 172.

[37] См.: *В. Михалкович*. Натурфилософия «Земли» // Там же. С. 118.

[38] Цит. по: *М. Голубкова*. Чудо-выставка // Октябрь. 1939. № 8—9. С.204.

[39] *Л. Козлов*. «Земля» и творческий опыт Эйзенштейна // Киноведческие записки. 1994. № 23. С.202.

[40] Название, которое фильм носит в немецком прокате, «Der Kampf um die Erde» («Борьба за землю») представляет собой компромисс между социальным и мифологическим акцентами. См.: *H.-J. Schlegel*. Sergej Eisenstein. Schriften 4. München, 1984. С. 7.

[41] *Т. Сергеева*. Композиция поэтической строки // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 178.

[42] *H.-J. Schlegel*. Sergej Eisenstein. Schriften 4. С. 27.

[43] *Е. Добренко*. Сеятель ветра // Искусство кино. 1997. № 3. С. 60.

[44] *О. Фрейденберг*. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // О. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1998, С. 623—665.

[45] Ср.: *С. Тримбач*. «Звенигора», «Арсенал», «Земля»: Образ мессии // Киноведческие записки 1994. № 23. С. 134—136.

[46] *Н. Заболоцкий*. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М., 1989. С. 154. Здесь можно говорить о схожести лишь в мотивном составе: оттенок иронического гиперболизма, свойственный Заболоцкому, у Довженко отсутствует.

[47] Цит. по: Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 157.

[48] См.: *Х. Гюнтер*. Архетипы советской культуры. // Соцреалистический канон. С. 775—776.

[49] См.: *В. Паперный*. Культура «Два». М., 1996.

[50] См.: Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 190.

[51] *К. Кларк*. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. С.785—797.

[52] *Ф. Гладков* Собр. соч. в восьми томах. Т. 4. М., 1959. С. 461.

[53] Там же. С. 453.

[54] Там же.

[55] Там же. С. 321.

[56] Там же. С. 323.

[57] Там же. С. 322.

[58] Там же. С. 485.

5. РОССИЯ И АМЕРИКА

СЕРГЕЙ КАПТЕРЕВ

МЕЖДУ НОВЫМ И СТАРЫМ СВЕТОМ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА СОВЕТСКОГО НЕМОГО КИНО

«У нас нет пленки. Дайте нам ее — и вы узнаете, что такое американский монтаж, талантливые кинонатурщики и как воистину по-американски прекрасен город, даже такой не американский, как Москва!»[1] Эти слова Л. Кулешова — символического героя этой статьи — могли бы быть эпиграфом к любому исследованию использования американского опыта советским кино.

Эксперименты по конструированию экспрессивно-динамического киноряда отражали поиск советским строем моделей сверхбыстрого экономического развития, и Америка была достаточно удалена для того, чтобы восприниматься как альтернатива Европе: ее, например, отделяли от остального Запада Д. Вертов (разграничивавший «картины, прибывшие к нам с Запада и из Америки»[2]) и Кулешов («Запад и Америка [...] детально изучили тонкости своего дела»)[3].

Сверяя свои монтажные открытия с американскими, советские кинематографисты интерпретировали вхождение бывшей Российской империи в современность через голову «бывшей» Европы и одновременно создавали сюжет о превосходстве советской системы над достижениями Америки.

Америка была вспомогательно-промежуточным идеалом на пути к коммунизму[4]. Появлявшиеся в России образцы американской техники и представители американского делового мира (представленные в картине Кулешова Вестом, а в «Папироснице от Моссельпрома» Ю. Желябужского — отличавшимся лишь степенью полноты Мак-Брайдтом) делали более конкретной притягательность американского богатства и позволяли мечтать о еще более организованном и менее избирательном в распределении благ порядке. Многие связывали социалистическое будущее с «очищенным» от эксплуатации и буржуазной вульгарности американским настоящим. В «Аэлите» Я. Протазанова, где среди неустроенности первых советских лет воплощались мечты о космических полетах, позывные далекой планеты оказывались рекламным лозунгом компании с несуществующей 135-й нью-йоркской авеню.

Как и революционная экономика, нуждавшийся в реальном идеале революционный кинематограф оценил американский опыт по созданию крупного кинопроизводства, а также динамичный, оптимистический американский ки-

ностиль. «Пульс кино усиленно бьется в Америке, в феерическом Лос-Анхелосе, производящем кинематографические чудеса» — восклицал Я. Бруксон. «Там празднует триумф техника, актерское и режиссерское мастерство»[5]. И когда Кулешов видел будущее советское кинопроизводство как «город из лабораторий, из ателье, город с поездами и пароходами, предназначенными для съемок»,[6] то скорее всего он сверял эту мечту с масштабом Голливуда. Риторика советского кино была сориентирована на Америку, даже если ее кинематограф воспринимался как стихийно вызванное к жизни технологизированным ритмом американской жизни явление, устаревающее перед лицом более передовой, более научной системы: «Несмотря на богатство тем, на высокий уровень техники, американские фильмы вряд ли соответствуют особенностям восприятия современного передового зрителя. Единственно, что существенно в американских картинах, это вызываемое ими жизнеощущение и идеемоторность»[7]. «Хорошо, но беспорядочно» — характеризовал американский «показной динамизм» Вертов — «ступенью выше психологической драмы, но всё же бесфундаментно»[8]. Подобная критика всё же позволяла ассоциировать «американизм» с не скованным «докапиталистическими традициями»[9] прогрессом, с возможностью «увидеть действительность с новой стороны»[10].

Отношение к американскому кино складывалось как бы монтажно: положительные его стороны обсуждались вместе с отрицательными, и их объективный анализ должен был привести к созданию киноформ, отвечавших текущим и будущим общественным потребностям.

Возможности интеграции американских достижений в отечественное кино были подробно и эмоционально проанализированы А. Вознесенским, который считал, что только «равнодействующая [...] двух творческих линий» может обогатить кино: «экрану нужны “американизованные” мы и экрану нужны “онашенные” американцы»[11]. Под «онашенностью» Вознесенский понимал придание динамичному, построенному на ярких образах и изобретательных сюжетных поворотах кинематографу «естественности, художественной чуткости, психологической сложности, всечеловеческого устремления, искренности внутренних движений, духовной содержательности, идеологической напряженности»[12] — качеств, которые он связывал с достижениями русской культуры.

Мнение Вознесенского о том, что в процессе американизации отечественное кино должно сохранять связь с русской культурой, подводит нас к главной проблеме данной статьи: насколько проамериканская риторика советских кинодеятелей соответствовала культурной реальности?

Сравнивая среднюю продолжительность кадра в американском, немецком, французском и советском кино, Барри Солт отмечал наибольшее соответствие монтажной скорости семи канонических советских фильмов 1924—1929 гг. динамике американских кинолент[13]. Данные Солта указывают на реальные результаты изучения советскими кинодеятелями американских примеров. Однако, несмотря на то, что и в конце немого периода ряд американских фильмов характеризовался значительной монтажной скоростью[14], американское кино было по-настоящему «быстрым» лишь в 1916—1919 гг.[15],

что в середине 1920-х гг. делало заимствованное у американцев ускорение кинотемпа в значительной мере архаичным. Общественные и интеллектуальные амбиции заставляли советских кинематографистов равняться на лучшие образцы американской школы — в первую очередь, на получившую легендарный статус «Нетерпимость». Но и шедевр Гриффита страдал кадровой небрежностью, находясь на границе архаики и зрелости, к которой кинематограф подошел после окончания Первой мировой войны.

В конечном итоге развитие советского немого кино было обусловлено увлечением американскими монтажными находками и, одновременно, активной переработкой ориентированного на Европу культурного наследия Российской империи (имперская культура рассматривается здесь с точки зрения отражения ею монументальных государственных амбиций, поиска консолидирующих эстетических форм, а также ее способности воспринимать достижения других — поглощаемых и сопредельных — культур). Впрочем, ориентация на Европу стала в середине 1920-х гг. и важнейшим фактором развития кино в Америке: приток европейских талантов способствовал более тщательной отделке кинокадра и дальнейшему замедлению темпа, уже наметившемуся после войны в связи с ростом статуса кинематографа[16]. Импортированное европейцами внимание к декору и композиции кадра заставило американцев еще дальше отойти от быстрого монтажа, популярного в период первичного освоения возможностей кинематографа.

Творческое отношение советских кинодеятелей к американским монтажным открытиям предыдущего десятилетия сравнимо с радикальным перемонтажом фильма «Колесо», предпринятым А. Гансом в 1922 году после поездки в США[17]. Однако, в отличие от архаичной изобразительности фильма Ганса, в советском кино первостепенное значение стало уделяться повышению самостоятельной роли кинокадра.

Это в полной мере проявилось уже в первой ключевой работе советского кино, комедии Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Тематические (образ ковбоя Джедди и погоня по заснеженной Москве) и формальные (динамичность и сжатость повествования, использование крупных планов) ссылки на опыт американской киношколы не могут отвлечь от того, что практически каждый кадр (включая натурные съемки) выполнен как самостоятельная фотографическая работа. Об американском влиянии на построение кадров можно говорить в связи с принципиальным отходом их авторов (режиссера Л. Кулешова, оператора А. Левицкого и художника В. Пудовкина) от поверхностной живописности европейских и российских фильмов, подражавших «высокому» искусству, к концентрированному реализму. Но, как отмечал сам Кулешов перед выходом на экраны «Мистера Веста», противопоставляя работу своего коллектива «монтажному винегрету», в котором «русскую психологию [...] пытаются соединить с американской динамикой», «в лучших местах картина производит впечатление европейской не потому, что кадры европеизированы, а потому, что они очищены от налета кинематографически неприемлемого пластического сора»[18]. На смену эпигонству должно было прийти хоть и выборочное, но систематическое использование достижений европейской изобразительной традиции.

Кулешов критиковал предложенную Вознесенским концепцию «русско-американского монтажа», где русская традиция должна была обслуживать — при помощи «длиннометровых сцен» — ключевые (в особенности несущие психологическую нагрузку) части фильма, оставляя за быстрым американским монтажом вспомогательную роль организатора «зрительных антрактов для глаза» — в первую очередь «зрелищных» и «диалогических» моментов[19]. В то же самое время, Кулешов намечал направление поиска гармонических и одновременно экспрессивных решений, которое вскоре было преобразовано С. Эйзенштейном в концепцию контролируемых конфликтов. Настаивая на необходимости тщательной «очистки» кадра, на придании ему монументальной четкости, на повышении его зрительных и смысловых качеств, Кулешов рассматривал монтажную структуру кинофильма не просто как «сцепление кусков», а как конструкцию, выраставшую из «ячеек», которые в силу своих тщательно отобранных эстетических компонентов обладали потенциалом раскрытия более масштабных феноменов[20].

Важная изобразительная характеристика «Веста» — систематическое приближение киноматериала к зрителю и его «задержка» в кадре с тем, чтобы взгляд мог оценить формальную законченность его подачи. Прием этот использован в развернутом виде уже в начале фильма, в эпизоде первого столкновения Веста с русской/советской действительностью. Чередование крупных и средне-крупных планов человеческих лиц и деталей автомобиля отрицает «монтажный винегрет» высокой внутрикадровой — и общей структурной — организованностью. Важна здесь и оптическая четкость образов, вобравшая опыт работы Левицкого в художественной фотографии и кинодокументалистике. Зрительный баланс и акцентировка не только деталей, но и композиции — главные качества «Веста», и здесь Кулешов следует лучшим образцам европейского изобразительного искусства — но не музейно, а творчески и с полным учетом динамических свойств кинематографа, «интуитивно» выделенных мастерами американской школы.

Наиболее последовательно американский компонент фильма проявился в поисках коллективом Кулешова экономичных способов создания качественного кино. «Вест» — впечатляющий образец малобюджетного кинематографа, воплощавший столь необходимую для ранней стадии советской государственности модель рационального распределения ресурсов. «Очищенность» кадра достигала в фильме предела: материальное кинематографическое пространство периодически заменял абстрактный фон, в первую очередь подчеркивавший — подобно портретной живописи — экспрессивную рельефность человеческого лица.

Сверяясь со стремившейся к экспрессивной простоте образа европейской традицией, в «Весте» Кулешов ушел в сторону от служившего ему примером американского кино. Предварив последнюю, демонстрировавшую советские достижения часть фильма — где кадры присутствия американского гостя на параде на Красной площади представляли собой упрощенный вариант его синтетической монтажной концепции — образом спрятавшихся в шляпе ковбоя Джедди котят, Кулешов прощался с Гриффитом и его перегруженным сентиментальными деталями стилем. На смену гриффитовской

организации ритма посредством быстрой смены различных планов должна была прийти более тщательная подготовка кинообразов, обусловленная не только принципом их интеграции в монтажную структуру фильма, но и их самостоятельной ценностью.

В полной мере Кулешов развил достижения «Веста» в фильме «По закону», где естественный подход к материалу еще более эффективно сочетался с его рациональной обработкой. Кадры этой картины характеризует "аристократизм" единоличной доминанты»[21]; в ней еще четче видна связь Кулешова с традициями европейского искусства. «По закону» напоминает об опыте работы Кулешова с Е. Бауэром и вызывает ассоциации со скандинавской школой: изобразительный ряд этого фильма близок картинам В. Шёстрёма (не только выразительно использовавшему природный ландшафт фильму «Горный Эйвинд», но и более камерным картинам «Кто судит?» и «Пожар на борту»), а также фильмам Б. Кристенсена и М. Стиллера[22]. «По закону» — результат стремления и умения «заменить жизненную непрерывность интегралом творчески выбранных элементов»[23]; превратить кадр в эквивалент живописного произведения без дословной имитации живописности, но с тщательным выверением его кинематографических и, так сказать, скульптурных свойств.

Ориентированная на ясную конструкцию кадра динамика «По закону» (символ этой ориентации — каллиграфически четкий силуэт дерева в начале и в конце фильма) дает зрителю возможность рассмотреть снимаемый материал. «Неожиданное» возникает более мощно изнутри кадров, чем из их соединения.

Акцентировка качеств мизансцены лучшими образцами дореволюционного российского кино, связанная с европейскими принципами гармоничной организации пространства, пластичности композиций и цельности кадра, была усилена Кулешовым при помощи экспериментов с экономным актерским движением, драматизации объектов и расчета потенциальной значимости кадра в зависимости от его места в структуре картины. В творчестве Кулешова культурная традиция возобладала над риторикой и скорректировала сделанные у американцев заимствования с историческим русско-европейским («западническим») контекстом.

Кулешов — не единственный советский кинематографист, чье творчество в конечном итоге отрицало опыт американской школы. Так, перекликающаяся с немецким экспрессионизмом стилистика «Чертова колеса» и по-европейски тщательная отделка его образов противоречили сделанному ФЭКСами несколькими годами ранее заявлению: «ВЧЕРА — культура Европы. СЕГОДНЯ — культура Америки»[24]. Вдохновленный европейской живописностью изоряд «Чертова колеса» мало напоминал «американизацию» и еще меньше — «бюро похоронных процессий»[25].

Изначальная позиция ФЭКСов была близка позиции европейского авангарда: образ Америки был для них орудием борьбы с буржуазностью (у Кулешова он олицетворял борьбу с неэффективностью отечественного кино). Но уже «Чертово колесо» свидетельствовало об их переходе на более консервативные позиции[26]. В этом фильме подрывная балаганность совме-

щалась с изысканностью, предвкушая поиски зрительных эквивалентов литературности в «Шинели», вчувствование в условности импрессионизма в «Новом Вавилоне» и общую тенденцию к живописной кинематографичности в работах А. Москвина и других представителей выросшей на фундаменте имперской столицы ленинградской школы. Установка ФЭКСов и их окружения на концентрированную изобразительность выражена Б. Казанским: «Монтаж служит только последней проверке кадров [...]. Принципиально, эстетически, главным будет, конечно, композиция кадров и их целостной, драматургической концепции»[27].

Вряд ли нужно много говорить здесь о том, насколько глубоко связано с изобразительной культурой Европы и «европейской» России творчество Эйзенштейна. Уже в эклектичной «Стачке» внимание к композиции кадра играло важнейшую роль. Разнофактурный и разномасштабный пластический материал сопротивлялся там принципу кадровой целостности сильнее, чем материал фильмов Кулешова, и именно изобразительный компонент соединял контрастные фактуры в концептуальное целое.

В «Броненосце "Потемкине"» Эйзенштейн вплотную подошел к той монументальной целостности, которую Кулешов стремился извлечь из более обыденного и гармоничного материала. Поиск средств для создания насыщенного метафорами эпоса привел Эйзенштейна от экспериментальной эклектичности к «органичности и пафосу»[28], к системе классических композиций, к ампирной идее монументально-декоративного искусства как инструмента пропаганды[29]. Это позволило «Потемкину» с легкостью стать частью общеевропейской культурной традиции.

Ампирность «Потемкина» сменилась в «Октябре» «советским барокко»[30], расширив поле заимствований из имперского культурного реестра, эмблемой которых может служить лаконичный эксперимент по распределению монументальных имперских масс в одной из вводных монтажных фраз «Конца Санкт-Петербурга» В. Пудовкина. В контексте данной статьи интересны не столько определенные термином «барокко» динамические качества «Октября», сколько его статичные элементы, проявлявшиеся в тех монтажных фрагментах, которые должны были стать изобразительными эквивалентами мышления. Монументальность кадров подчеркивала культурную обоснованность образов (среди прочего, их выделением очищенным от деталей фоном) и поднимала их до уровня емких языковых единиц.

Создававшийся Эйзенштейном язык не мог не охватывать поле отрицавшейся его поколением культуры, которая снабжала зрителей коммуникативными ориентирами, соотнося феномен революции с историческим рядом других культурных феноменов, еще недавно определявших коллективное сознание России и близких сопредельному культурному пространству, за два столетия до этого изменившему российское общество. Подобно известному образу «Октября», распавшийся монумент старой изобразительной культуры в работах ее ниспровергателей собирался вновь[31].

Решавшаяся основоположниками советского кинематографа задача приближения к проверенным историей изобразительным моделям подводит нас

к еще одному аспекту контекстуализации советского немого кино — к его связи с традиционно российским принципом логоцентризма.

Здесь логично снова вернуться к Кулешову: «По закону» может служить отправной точкой в обсуждении проблемы кинематографического логоцентризма как частный случай столь важного для российской интеллигенции и в первую очередь связанного с формировавшим ее литературным знанием погружения в другую культуру[32]. Он является частью кинематографического эссе об Америке, начатого в 1918 году «Проектом инженера Прайта» и статьями об «американских» путях обновления отечественного кино и законченного к середине 1930-х гг. «Великим утешителем» и критическим подведением итогов увлечения Америкой в «Практике кинорежиссуры». Это эссе на всех этапах своего создания характеризовалось не только пристальным изучением фактуры, но и желанием прочувствовать американскую культуру: чужая культура должна была стать своей. Этой цели служили и показательная «американщина» «Прайта», и позитивная ирония «Веста», и дань уважения любимым в России Дж. Лондону и О'Генри.

В «Прайте» Кулешов использовал быстрый монтаж не только как конструктивный, но и как символический прием, увязывая увиденный у американцев метод с мизансценой, полной деталей современной — технологизированной, американизированной — жизни. Делая это, режиссер во многом оставался еще сторонним наблюдателем, стремившимся к погружению в открываемую для себя — и, потенциально, для всего российского кинематографа — новую культурную реальность. Остальные «американские» фильмы Кулешова эмпирически проверяли и систематизировали знание об этой реальности.

Дальше Кулешова в формальную сущность «американизма» проник его ученик Пудовкин. Предложенная им концепция конструктивного монтажа может быть понята как ситуативная методология, обслуживающая изменения структуры фильма в зависимости от повествовательного содержания и тональности того или иного эпизода (так, монтажный «пластический синтез»[33] мог передавать в «Матери» психологические состояния человека, в «Конце Санкт-Петербурга» — приобретать оттенок интеллектуальности, а в «Потомке Чингисхана» — обыгрывать экзотическую фактуру). Опосредуя историю индивидуальными человеческими судьбами, Пудовкин продолжал линию Гриффита, но опять же с поправкой на продолжавшее ренессансную изобразительную традицию европейское кино 1920-х гг. Стиль Пудовкина сопоставим с тем универсальным стилем, начало которому было положено приходом на американские студии европейских кинодеятелей и который к концу немого периода был освоен европейскими кинематографиями[34].

Вживание Кулешова в созданную американскими писателями среду — органичное в «По закону» и более стилизованное, но столь же искреннее в «Великом утешителе» — подводит нас к проблеме связи советского кино 1920-х гг. с литературой как важнейшей российской методологией познания действительности.

Пример этой связи — стремление придать кинотитру статус полноценного кинообраза. Например, у Э. Шуб титры контекстуализируют заимст-

вованный материал в соответствии с идеологическими установками и, таким образом, меняют качество кинообраза, «поворачивают кадр»[35]. В «Киноглазе» Вертова надписи участвуют в создании изобразительного ряда — благодаря экспрессивному использованию шрифтов и их ритмической организации — почти на равных правах с кинематографическими образами; иногда плакатно увеличенные слова заполняют кадр, стремясь выйти за его рамки в основное кинематографическое пространство (обратный процесс происходит в «Человеке с киноаппаратом», в котором надписи извлекаются из снимаемой среды, из «абсолютного языка кино»). С методом Вертова сравнима ритмическая организация надписей в «Конце Санкт-Петербурга»: заданные в самом начале фильма поэтические повторы вербальных образов и изменения масштаба материализующих их надписей повышают значимость «обрамляемых» ими кадров. О приближении слова к кинокадру можно говорить и в связи с использованием в титрах элементов анимации (например, с появлением в начале «Стачки» меняющего свою конфигурацию плакатного «НО»).

Придание титру самостоятельной и даже доминирующей роли вкупе с задержкой зрительского внимания повышением композиционных и оптических качеств кадра позволяет говорить о тенденции ключевых советских немых фильмов к экспрессивной статичности, к воспроизведению ритмов «старой» изобразительной и книжной культуры. Перемещавшаяся в российские центры и поглощавшая их культуру окраина была поставлена перед необходимостью осваивать не только динамичные образы и формы технологизированного будущего, но и уходящее имперское наследие. Рефлексивность и монументальность дореволюционной российской культуры — а с нею ее основа, классическая культура Европы — вступали во взаимодействие с динамикой «американизма», давая импульс формированию киноэстетики, выходившей за рамки идеологических задач революции и становившейся, в ключевой для формирования киноязыка момент, эстетическим ориентиром для кинематографий мира.

Наиболее полно логоцентричность ранней советской кинокультуры выразилась в обилии теоретических текстов. Эксперименты с интеграцией печатного/письменного слова в изобразительный ряд кино в теоретической дискуссии о его природе и методологии вышли на уровень, где кино сближалось с литературой, получая импульс не только от практических экспериментов, но и от традиционно плодотворного для российской культуры фактора литературности. Начатый Кулешовым процесс теоретического обоснования творчества достиг своей высшей точки в грандиозном кинематографически-литературном проекте Эйзенштейна.

Европа восприняла результаты практической и теоретической деятельности советских кинематографистов как исторически и духовно близкие. Влияния советского кино видны, например, в таких ключевых работах европейского кино, как «Любовь Жанны Ней» Г. В. Пабста и «Страсти Жанны д'Арк» К. Т. Дрейера. Совмещение в мелодраме Эренбурга-Пабста гибрида изобразительности и монтажности с советской тематикой было сродни американизированной динамике использовавшего американский материал «Мис-

тера Веста». А фильм Дрейера соотносил достижения скандинавской школы (в первую очередь столь внимательно воспринятую Кулешовым работу по «очистке» кадра) с советской концепцией «типажа».

Впечатленная советскими результатами американская кинокультура в общем их не приняла (в отдельных случаях — например, в уже звуковых картинах «На западном фронте без перемен» Л. Майлстоуна и «Хлеб наш насущный» К. Видора — наличие «советских» элементов было обусловлено попытками социальной критики)[36]. Она быстро усвоила импортированные из Европы и выражавшие установки буржуазной жизни навыки создания многозначительной мизансцены и нюансированного актерского психологизма, но российско-советская версия европейской эстетики, вероятно, показалась Америке слишком далекой или слишком радикальной.

---

[1] *Л. Кулешов*. На улице св. Иосифа... // Л. Кулешов. Статьи. Материалы. М., 1979. С. 146. Данное высказывание относится к самому началу 1920-х гг.

[2] *Д. Вертов*. Киноки. Переворот. Совет троих // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 52.

[3] *Л. Кулешов*. Статьи. Материалы. С. 129.

[4] О различных этапах и аспектах восприятия Америки советским обществом см.: *A. M. Ball*. Imagining America: Influence and Images in Twentieth-Century Russia. Lanham [etc], 2003.

[5] *Я. Бруксон*. Творчество кино. Л., 1926. С. 81.

[6] *Л. Кулешов*. Камерная кинематография // Кино-фот. 1922. № 2. С. 3. (Цит. по: *Л. Кулешов*. Статьи. Материалы. С. 120).

[7] *Я. Бруксон*. Указ. соч. С. 81—82.

[8] *Д. Вертов*. Мы. Вариант манифеста // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 45. Понятие «бесфундаментность», однако, вряд ли применимо к во многом действительно беспорядочной «Нетерпимости». Например, Р. Склар отмечал, что в эпизоде заводской стачки посредством смены серий средних и крупных планов «Гриффит определяет конфликтующие, противостоящие друг другу силы». Неожиданно переходя на дальний план, где эти силы (бастующие и войска) впервые показаны в одном кадре, он достигает «потрясающего эмоционального эффекта», который воспринимается как социальный протест. См.: *R. Sklar*. Griffith's Russian Fans // Cinema Nation: The Best Writing on Film from The Nation, 1913—2000 / C. Bromley (ed.). New York, 2000. P. 58. Несомненно, что Гриффит понимал природу конфликта и умел показать его на экране, но делал он это без радикального расчленения материального потока. Гриффитовский монтаж — пунктуация, а не абстрагирование; в зависимости от эмоциональных и дидактических потребностей его метод колеблется между «гуманистическим» (мотивированным действием и эмоциональными состояниями персонажей) и «энергетическим» (полифоничным, смещающим «эмпирическую последовательность») монтажом (о различиях двух этих видов монтажа см.: *И. Иоффе*. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937. С. 362).

[9] *Б. Балаш*. Искусство кино. М., 1945. С. 15.

[10] Там же. С. 15.

[11] *А. Вознесенский*. Искусство экрана. Руководство для кино-студий и кинорежиссеров. Киев, 1924. С. 72.

[12] Там же. С. 72.

[13] *B. Salt*. Film Style and Technology: History and Analysis. London, 1983. С. 211—213.

[14] Например, средняя продолжительность кадра в «Толпе» К. Видора (1928) равнялась 5 секундам, соответствуя средней его продолжительности в «Новом Вавилоне» Г. Козинцева и Л. Трауберга.

[15] Употребление американским кино коротких монтажных кусков было обусловлено тенденцией к наполненному сюжетными поворотами и трюками действию, распространением (часто неразборчивым и неоправданным) новаторской методики Гриффита, а также попытками прикрыть динамикой небрежность исполнения. См.: *W. K. Everson*. American Silent Film. New York, 1998. С. 5—8. Сокрытие небрежности под динамикой характерно и для советских фильмов 1920-х гг. Примером является «Флаг нации» В. Шмидтгофа (1929), где обоснованная тематикой повествовательная и монтажная быстрота (действие этой агитационно-авантюрной картины разворачивается в Америке) прикрывает структурную и формальную незавершенность.

[16] См об этом: *W. K. Everson*. Op. cit. P. 8—11.

[17] См. об этом: *R. Armes*. French Cinema. New York, 1985. С. 48—49.

[18] *Л. Кулешов*. Наш быт и американизм (по поводу статьи Топоркова) // Киногазета. 1924, 23 апреля. С. 1 (Цит. по: *Л. Кулешов*. Статьи. Материалы. С. 127).

[19] *А. Вознесенский*. Указ. соч. С. 104.

[20] Используемая терминология взята из опубликованной в 1929 году статьи Эйзенштейна «За кадром» (В кн.: *С. Эйзенштейн*. Монтаж. М., 2000. С. 492—502).

[21] О таком «аристократизме» как о деле прошлого писал в конце декады Эйзенштейн (см.: *С. Эйзенштейн*. Четвертое измерение в кино // С. Эйзенштейн. Монтаж. С. 504).

[22] Замечание Кулешова о том, что фильмы скандинавской компании «Нордиск» «нисколько не были похожи на фильмы европейского типа, а больше приближались к фильмам американским» (*Л. Кулешов*. Практика кинорежиссуры. М., 1935. С. 11), отделяло их от псевдотеатральной и псевдоживописной европейской продукции, подражание которой, с точки зрения «кинематографической молодежи», отрицательно сказывалось на развитии российского кино.

[23] Определение из книги Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» (1926). См.: *В. Пудовкин*. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1974. С. 109.

[24] АБ! Парад эксцентрика // Г. Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Л., 1983. С. 72—73.

[25] Там же. С. 73.

[26] Подчеркивая, что Гриффит показал «всем» «силу ритма на экране, размах пространства, меру кинематографической выразительности», Козинцев называл своим любимым фильмом этого режиссера «Сломанные побеги» — картину, связанную с Европой не только тематически, но и атмосферной, тщательно проработанной стилистикой мизансцены (см.: *Г. Козинцев*. Глубокий экран // Г. Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Л., 1982. С. 73). А С. Васильев, анализируя в 1926 году другой «европеизированный» американский фильм, «Парижанку», отмечал: «В монтаже Чаплин придерживается строгой логической последовательности и понятности. Он совершенно отбрасывает увлечение "динамическим монтажом". Его монтаж должен облегчать зрителю восприятие сложных положений и психологических нюан-

сов» (Чаплин и «Парижанка» // Братья Васильевы. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М., 1981. С. 135. *NB:* С. Васильев — предполагаемый автор данного текста).

[27] *Б. Казанский*. Природа кино // Поэтика кино / Под ред. Б. Эйхенбаума. М.; Л. 1927. С. 124.

[28] Так в конце 1930-х гг. определил особенности фильма сам режиссер (см.: *С. Эйзенштейн*. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец "Потемкин"» // С. Эйзенштейн. Избранные статьи / Под ред. Р. Юренева. М., 1956. С. 243).

[29] Об этой и других особенностях французского ампира см.: *H. Honour*. Neo-Classicism. Middlesex, England, 1977. С. 171—184. Эмблема ампирности в «Потемкине» — сцена с палубным брезентом, где монументальность композиции и живописно-декоративная обработка кадра складываются в гармоничное напряжение, точно отвечающее целям идеологического эпоса. В начале 1930-х гг. в своем мексиканском фильме Эйзенштейн использовал для развития принципа монументальной изобразительной гармонии («органичного пафоса») такие новейшие американские технические достижения, как высококачественная панхроматическая пленка. Он часто подчинял этот принцип наслаждению экзотической фольклорной фактурой, используя монументальную, архаичную образность для артикуляции субъективности и, таким образом, повторяя освященный историей европейской культуры переход от классицистского анализа к романтическому синтезу.

[30] Определение В. Шкловского (см.: *В. Шкловский*. О законах строения фильмов Эйзенштейна // В. Шкловский. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 115).

[31] Связь самого Эйзенштейна с культурной традицией сопоставима с разработанным им литературным образом Гриффита как наследника Диккенса (см.: *С. Эйзенштейн*. Диккенс, Гриффит и мы // Д. У. Гриффит / Сост. П. Аташева и Ш. Ахушков. М., 1944. С. 39—88).

[32] «Интеллигенция как общественный институт формируется прежде всего теми *невидимыми связями, которые создаются книгами и журналами...*» (*Вяч. Вс. Иванов*. Интеллигенция как проводник в ноосферу // Русская интеллигенция. История и судьба / Сост. Т. Б. Князевская. М., 1999. С. 53). Поскольку ценность книжного знания в значительной степени определяла общественную ценность российской интеллигенции, звучавшие из уст ее представителей обвинения американского кинематографа в «интуитивности» можно объяснить не только марксистским восприятием капитализма как стихийной практики, но и российской традицией соотнесения практики с «книжными» идеями и мнениями. Традиция эта вдохновляла все кинематографические дебаты 1920-х гг.

[33] *В. Пудовкин* Предисловие <к немецкому изданию книги «Кинорежиссер и киноматериал»> // В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. С. 132.

[34] См.: *W. K. Everson*. Op. cit. P. 317—333.

[35] «Хороши надписи, заново дающие иное сознание кадра. Надписи, поворачивающие кадр» (*В. Шкловский*. Моталка. О киноремесле. Книжка не для кинематографистов. М.; Л. 1927. С. 33).

[36] Положительную оценку достижениям советских кинематографистов давали С. Б. Де Милль, переехавший в Голливуд Э. Любич и другие. О советском влиянии на американское кино и о причинах его ограниченности см.: *V. Petric*. Soviet Revolutionary Films in America. New York University Dissertation. 1973.

ГУДРУН ХАЙДЕМАНН

АМЕРИКАНСКИЙ БАЛЕТ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ
ЧАПЛИН КАК «СЧАСТЛИВОЕ ДИТЯ»

Глава из истории: «По окончании великой войны свершилось невероятное событие: в торжественный Парнас чинно заседавших классических семи Муз быстро, какой-то изумительно подпрыгивающей походкой, потрясая кудрявой шевелюрой с примостившимся на ней котелком и помахивая неизменной тросточкой, не преминув задеть ею по носу одну из почтенных Муз, ворвался длинноногий человек и, проделав сальто, хлопнулся на председательское место. Затем, состроив уморительную гримасу и подергав черными усиками над верхней губой, с трудом, так как, очевидно, не привык говорить в столь блестящем обществе, выкрикнул странную фразу, повергшую в изумление обитателей Парнаса: Любите ли вы Шарло?»

Так незаметно для обитателей РСФСР совершилось превращение захудалого «биоскопа» в могущественное искусство, и гениальный Чарльз Чаплин занял восьмое место в Совете Муз.

Сергей $\frac{\text{Юткевич}}{\text{Эйзенштейн}}$: Восьмое искусство (1922)[1]

ВОСКРЕСЕНИЕ ШАРЛО В КИНО

Как известно, члены основанной в 1921 году в «Эксцентрополисе (бывш. Петроград)»[2] ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) адаптировали кроме всего прочего и атрибуты культовой фигуры американского кино Чарли Чаплина. Фильмы с Чаплиным в начале 1920-х гг. почти не показывали в русских кинотеатрах, и о его культе узнавали главным образом из рассказов, приходивших из Франции, где сюрреалисты были в восторге от Бродяги (Tramp) — поэтому Чаплина в России называли Шарло[3]. Как пишет Оксана Булгакова, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг были в конце 1921 года «первыми, кто объявил Чаплина своим кумиром, не видя заранее его фильмов»[4]. Информация о культе Шарло в Западной Европе дошла до них, в частности, через письма сестры Козинцева Любови Эренбург, которая писала брату из Берлина и Парижа[5]. Уже в 1922 году ФЭКСы «увековечили мифическую фигуру Чаплина в пьесе “Женитьба”: Чаплина убивает детектив, возмущенный тем, что его, другую мифическую фигуру, не воспринимают всерьез и что Чаплин действует согласно правилам *своего* жанра. [...] Однако миф убить невозможно, поэтому в заключение Агата обнимает не труп, а

киноэкран. [...] Чаплин умирает на театральной сцене, а пробуждается к жизни в фильме — так кино празднует свою победу над театром»[6]. Юрий Цивьян подчеркивает в этом контексте, что лишь к концу пьесы «фигура Чаплина обрела атрибуты чаплинской тематики»[7]. Так, в конце зрители видели фрагменты из настоящего чаплинского фильма, из чего Цивьян выводит для 1920-х гг. свой тезис медиального воскрешения: «Театр умрет, чтобы воскреснуть в кино»[8]. Когда Чаплин в 1922 году умирает на театральной сцене ФЭКСов, чтобы воскреснуть на экране, то эта метафора указывает, с одной стороны, на соответствующий концепт и логически следующую ему замену петербургской театральной группой медиальных средств (театр ⇒ кино); с другой стороны, на происхождение Чаплина из водевиля, на его даже в фильмах ощутимую близость к бульварному выступлению перед смеющейся публикой.

В 1924 году ФЭКСы, после нескольких коммерческих неудач театральных постановок, перешли в кино[9]. То, что при этом они по-прежнему не выпускают из поля взгляда американскую кинозвезду Чаплина, пересекается с их концепцией эксцентризма, о чём Булгакова пишет следующее: «Основатели толковали эксцентризм как новое направление в рамках авангарда, который искал свое место между футуризмом, сюрреализмом и дадаизмом. [...] В их представлении кино было отмечено игрой с готовыми элементами, которая включает в себя, использует и перерабатывает всё: цирковые трюки, маски, реквизит, костюмы, сюжеты. Цитаты из чужого, американского или немецкого, кино специально смешиваются — пародию на эти образцы невозможно отделить от подражания им. [...] <Это была> игра комбинаций и рекомбинаций»[10]. Однако эксцентрическая актерская игра отличается от авангарда именно своей ориентацией на пародию и игру с указанными в цитате образцами.

Как «экс-центрики»[11] ФЭКСы выбрали название «фабрика», чтобы указать на то, что трюки и маски, вышедшие из канонизированной кинопродукции, производятся у них серийно. Это было, согласно Булгаковой, «демократическое массовое развлечение с футуристической динамикой, лишенное всякой логики. ФЭКСы могут по праву считаться первыми мастерами по переработке искусства (recycling)»[12]. В этом же смысле был «переработан» и Шарло, к тому времени утвердивший себя в США и Западной Европе в качестве культовой кинофигуры. Первые свидетельства об этом мы встречаем уже в театральной постановке гоголевской «Женитьбы» — «Электрификация Гоголя»[13] (намек на ленинский лозунг о коммунизме) — в которой «на уровне построения действия, масок и реприз высмеиваются и делаются тривиальными [...] высокое искусство (Гоголь), бульварный жанр (дешевый детектив) и авангард (к кумирам которого французские сюрреалисты причисляли и Чаплина)»[14]. Это же относится и к культу вокруг звезды экрана Шарло как фигуры, изготовленной на фабрике кино[15].

Тем не менее, наряду со статусом культа Шарло для ФЭКСов большое значение имеет и его географическое и культурное происхождение — исходящий из США успех на экране, что находит свое выражение в «американизации» манифеста актерской мастерской: «американизация» означает для ФЭКСов структурирование русской реальности через «чуждый» ей способ

действия и замену стереотипных знаков собственной тривиальной культуры (зеленая лампа, самовар, цыганский ресторан) знаками чужой тривиальной культуры, которая должна привести к усложненному (новому) видению. Всё должно быть импортировано, поскольку в России нет городской массовой культуры. Приобретение ее происходит через ассимиляцию иностранных форм; пародия выступает при этом в качестве облегченного подражания»[16]. Это может показаться курьезным, но ФЭКСы в 1926 году предложили актеру Чарльзу Чаплину главную роль в своей экранизации гоголевской «Шинели». Их запрос, который следует расценивать одновременно и как серьезное намерение, и как рекламный трюк, остался, однако, без ответа[17]. В фильме Козинцева и Трауберга, для которого Юрий Тынянов написал сценарий по мотивам нескольких рассказов Гоголя, роли молодого и старого чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина исполнил вместо Чаплина Андрей Костричкин. Согласно Булгаковой, исполнитель «готовился подражать Чаплину. Однако чаплинское начало было соединено с Калигари Вернера Крауса»[18]. Это смешение свидетельствует о степени самостоятельности ФЭКСов в адаптации кинохарактеристик различного происхождения[19].

В общем и целом адаптация Шарло ФЭКСами отличается незаметными переходами слепого подражания в пародию, серьезности — в шутку, смеха — в высмеивание[20]. В конце концов «при всём восхищении бульварным жанром они не создают массовую культуру»[21] и, несмотря на все усилия, не достигают в кино уровня чаплинской известности. После некоторых последующих киноработ («Братишка», 1927; «С.В.Д.», 1927; «Новый Вавилон», 1929), в 1929 году группа ФЭКС распадается[22]. Сам Чаплин, напротив, утверждается и в дальнейшем в качестве американского художника «main-stream» на «бульваре» киноэкрана. При этом он остается, как подчеркивает Брандлмайер, «в плену своего происхождения из водевиля, цирка, клоунады докинематографического периода»[23]. То, что здесь речь идет о народном искусстве, отмечал спустя много лет после распада группы ФЭКС один из ее создателей Григорий Козинцев. В своей статье «Народное искусство Чарли Чаплина» (1942) он видит в Чарли, кроме всего прочего, драчливого скомороха прошлых веков, выбравшего своим «оружием» тросточку: «В ней был гигантской разрушающей силы динамитный заряд смеха. Годами напряженной работы вырабатывался этот направленный против зла динамит. Из маленьких комнаток первых павильонов герой выходил на большую дорогу мира»[24]. Обратимся, однако, сначала к «весел<ому> клоун<у>»[25] Чарли в его ранних киногротесках, где тот после перехода из водевиля на экран[26] выступает перед неизвестной и невидимой ему публикой в качестве «счастливого дитяти». «Мир еще был где-то далеко за стенами павильона»[27], так что «счастливое дитя» со своей тросточкой могло вполне беззаботно демонстрировать свой «балет на экране».

«СЧАСТЛИВОЕ ДИТЯ»: ДВИЖЕНИЕ КИНО, ДВИЖЕНИЕ ШАРЛО

О том, что Чарли Чаплин уже в начале 1920-х гг. считался в Западной Европе культовой фигурой, русские авангардисты узнавали не только из

писем своих соотечественников из-за границы, но и из соответствующих публикаций. К ним не в последнюю очередь относится написанная Ильей Эренбургом на Западе книга о наступившем веке скоростей «А всё-таки она вертится», вышедшая в 1922 году в московско-берлинском издательстве «Геликон». К кинематографии отсылало как название, так и напоминающий монтажную технику кино коллажный стиль книги об искусстве и технике[28].

В главе «Счастливое дитя»[29] Эренбург рассматривает тогда еще относительно молодое кино, которое он обозначает как «последний в семье» или «младенец средь Мафусаилов»[30]. Хотя по Эренбургу фильм и происходит из Америки, не знающей традиций, и создан для массового потребления[31], однако его преимущество состоит в том, что он «сам техника. ОН САМ МАШИНА. [...] Кино [...] само футуристично»[32]. По этой причине кино, в отличие от литературы и театра, освобождено от необходимости приспосабливаться к современным и будущим рамочным условиям: «ОНО — СОВРЕМЕННОСТЬ»[33]. Другим преимуществом кино Эренбург считает международную направленность: «Фильмы скользят по свету с легкостью открытых писем. Язык его жестов не знает национальных разделений»[34]. В этом контексте становится ясно, почему киногерой Шарло и сам Чаплин вызывают по всему миру зрительский смех[35].

Для Эренбурга молодая кинематография подчиняется своим собственным законам. Это признали, по его мнению, в первую очередь американские создатели фильмов[36]: «Чаще и чаще они <американские фильмы — *Г. Х.*> теряют характер пьесы, строятся не по нарастанию психологического действия, а по ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ внешних движений»[37]. Именно в этой связи автор признает за творчеством Чаплина статус самостоятельного киноискусства. «Дитя», упомянутое в заглавии данной главы, проявляет в своих фильмах «признаки осмысленного отрочества»[38]. Имя Шарло «рождает [...] БЛАЖЕННОЕ ВЕСЕЛИЕ. Шарло наш, т. е. новый, левый, ФУТУРИСТ»[39]. Таким образом, Чаплин является образцовым примером нового кинематографического медиума, пребывавшего в начале 1920-х гг. еще в «счастливом» детском возрасте. Мировой успех кинозвезды связан с тем, что он не «артист настроений»[40] или «вдохновенный комик»[41], а «КОНСТРУКТОР»[42] с точно рассчитанными схематизированными движениями. Так же как и медиа кино, персонаж Чаплина представляет современность — тем более что Шарло постоянно находится в «современных» местах, таких, как транспорт или места развлечений[43].

В толковании Эренбургом раннего творчества Чаплина вскрывается его отношение к кино ранних 1920-х гг. Преимуществом писатель считает соответствующее «футуристической современности» движение и скорость нового медиального средства. С одной стороны, Эренбург имеет в виду техническую сторону, как, например, перемотка киноролика, с другой стороны — динамику на экране. Сюда же относится транспортабельность фильмов как в физическом, так и в медиальном смысле, дающая возможность распространения по всему миру посредством международного, всем понятного «язык<а> жестов»[44]. При этом знаменательно, что Эренбург признает за фильмом как выразительным средством лишь язык жестов и тела и категорически отвер-

гает произнесенное слово: «Кинема не выносит слов, он весь в жестах»[45]. Его интерес к кино посвящен поэтому — ко времени написания книги во всяком случае — бесшумной смене движений на экране, которыми владел в совершенстве лишь киноконструктор Чаплин благодаря отработанным схемам движения своих фигур. При этом Эренбург очень критически относится к психологически мотивированным элементам кинодейства, которые, по его мнению, берут свое начало в «закулисн<ом> ХЛАМ<Е> театра»[46]. По этой причине он выступает за независимость юного медиа, выраженную в движении, скорости и динамике — отличительных чертах нового столетия. Именно эти аспекты олицетворяет язык тела чаплинского Бродяги — его механическая, свойственная марионетке подвижность, типичная для раннего трюкового (slapstick) кино[47].

То, что мы при этом имеем дело с чисто кинематографической характеристикой, подчеркивается также и Маршаллом Маклюэном, когда в своей книге «Understanding Media» (1964) он рассматривает раннее кино в контексте специфических медиально-исторических условий. Согласно Маклюэну, пантомима Чаплина «является пантомимой робота, механической куклы, тяжелый пафос которой заключается в том, что она приближается к жизненной ситуации человека. Благодаря обращению к формам классического балета он довел образ элегантности в лохмотьях до фееподобной романтики. Форма фильма полностью соответствовала этому комбинированному ведущему образу, поскольку само кино является резким, механическим мерцающим балетом, заставляющим сверкать фантастический мир романтических иллюзий»[48]. Это указание Маклюэна на механическую подвижность соотносится с похвалой Эренбурга точности движений Чаплина как выражению века скоростей, адекватно воспроизводящихся на экране. Это распространяется и на «тяжелый пафос» чаплинского персонажа, который как таковой также олицетворяет дух времени, «жизненную ситуацию человека» начала двадцатого столетия.

Восхищение Эренбурга чаплинским «балетом на экране» примечательно еще и потому, что через десять лет он чрезвычайно скептически отнесется к созданной в Голливуде «фабрике снов». Это становится очевидным в его одноименной, опубликованной в 1931 году в Берлине хронике, в которой он критикует капиталистически ориентированную киноиндустрию как медиум и как систему: «Это правит миром волшебная коробка. Это великое изобретение и это скука, злющая жадная скука. Это кино»[49]. О том, что Эренбург, несмотря ни на что, остается верным своей оценке Чаплина, свидетельствует публиковавшаяся с 1960 по 1965 гг. автобиография «Люди, годы, жизнь», в которой он сообщает о своем раннем парижском времени так: «Однажды с Диего Риверой я увидел в маленьком кинотеатре незнакомого мне актера. Он бил посуду и мазал краской элегантных дам. Вместе с другими мы гоготали; но когда мы вышли из зала, я сказал Диего, что мне страшно: этот маленький смешной человек в котелке показывает всю нелепость жизни. Диего ответил: “Да, это трагик...” Мы сказали Пикассо, чтобы он обязательно посмотрел фильм Шарло — так тогда называли никому не известного Чарли Чаплина»[50]. В другом месте он даже защищает американского киногероя от советских «мещан», которые категорически осуждают всё западное[51],

и пишет: «Я готов, однако, низко поклониться [...] Чаплину»[52]. Несмотря на предвзятое отношение к коммерческому кино в «Фабрике снов», Эренбург признается в своей автобиографии: «Я [...] увлекался кино. [...] <Я> восхищался Чаплином»[53]. С американским киногероем Эренбург познакомился во время своего пребывания в Париже и Берлине в ранних 1920-х гг., когда в кино шли короткие фильмы-гротески с Чаплином в качестве исполнителя (фильмы компании Keystone), а впоследствии автора сценария, режиссера (фильмы продюсера Essanay) и продюсера (фильмы компании Lone-Star-Mutual). В это время Эренбург в значительной степени «затемняет» американское происхождение киноактера и продюсера (которые примерно в то же время освоила группа ФЭКС) тем, что обращает особое внимание в основном на соответствующие времени и свойственные именно кино движения Шарло на экране. Чаплин Эренбурга — художник экрана, который полностью приспосабливается к динамике кино и в состоянии абсолютно затушевать «характер пьесы». В этом смысле мы и здесь имеем дело со смертью театра и его воскресением в кино[54], чьи динамические качества подчеркиваются «балетом на экране» Шарло, про которого тоже можно сказать: «Он вертится!»

Характерную параллель к позиции Эренбурга по отношению к Чаплину и кино мы находим в оценке другого любителя кино того времени[55]. В своем разговоре с Густавом Яноухом Франц Кафка называет Чаплина «техником»: «Он, несмотря на белое лицо и темные круги под глазами, не сентиментальный Пьеро, но и не критик»[56]. Правда, Кафка критикует кино, говоря о том, что зрителям не хватает фантазии, чем Чаплин и пользуется в своих фильмах-гротесках: «Как зубной техник производит вставные челюсти, так он производит протезы фантазии. Таковы его фильмы, таково и кино вообще»[57]. Будучи, согласно собственному свидетельству, одновременно литератором и «человеком глаза», Кафка воспринимает «балет на экране» как слишком быстрый. Постоянная смена кадров оставляет за человеком лишь возможность поверхностного восприятия, взгляда «поверх». «Не взгляд овладевает кадром, а кадр взглядом. Он переполняет сознание. Кино является униформой для ранее обнаженного глаза»[58]. В «Фабрике снов» Эренбурга мы находим похожую, критическую по отношению к медиа кино позицию, которую выражает литературный «человек глаза» Кафка — представитель как визуально-графического, так и вербально-языкового повествовательного медиа[59]. Эренбург пишет: «Быстро вертится лента: 16 изображений в секунду. [...] Остановись, магическая лента! У нас болят глаза. В голове гул. Мы не можем больше!.. Но лента вертится. Кино не только целлулоид, не только трюки “Парамаунта”, у кино своя душа; следовательно, оно подвержено душевным заболеваниям. Это симптомы обыкновенного безумья: смешались кадры и слова»[60]. И здесь автор выступает как литератор — совсем по-другому, чем в «А всё-таки она вертится» — который *ex-negativo* предпочитает медленное, не оформленное в кадр слово для формирования у читателя «внутреннего фильма». В отличие от слова «волшебная коробка» кино производит «сны <и>з долларов, из улыбок или, может быть, из ночного зияния»[61]. Так вечерние кинопосетители стремятся «к белесому экрану [...], но вскоре всех поглощает огромная темнота»[62]. Эта критика одурманивающего кино затрагивает

голливудскую «фабрику снов» с ее фантастическими экранными иллюзиями по американскому образцу и в гораздо меньшей степени короткие slapstick-фильмы Чаплина. Как развлекательные фильмы они, с одной стороны, родственны водевилю, но, будучи одновременно фильмами-гротесками, они являются самостоятельным жанром, в котором «этот маленький смешной человек в котелке» своими точными движениями представляет смешной «балет на экране». Если Чаплин, согласно Эренбургу, войдет в историю наряду с Эдисоном «как первый работник кино»[63], то причина заключается в том, что «счастливое дитя», подобно Бродяге (впервые в фильме «Детские автогонки в Венисе» (1914)), без слов, но очень подвижно протискивается к кинокамере, отвернувшись от господствовавших до недавнего времени театра и литературы как словесных искусств[64].

ДЕТСКИЕ ВЗГЛЯДЫ: АМЕРИКАНСКИЙ ИНФАНТИЛИЗМ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

Атрибуты «детскости» приписывает киноролям Бродяги Чарли также Сергей Эйзенштейн. В своей начатой в 1937 и законченной в 1945 году статье «Charlie The Kid» он подчеркивает «детский взгляд»[65] киногероя, отличающийся «непосредственность<ю> восприятия любых явлений»[66]. Но, поскольку мы имеем дело всё-таки со взрослым человеком, появляется необходимость «инфантильн<ого> прием<а>»[67]. Согласно Эйзенштейну, это характерно для американского юмора, дающего возможность «“уход<а>” от действительности»[68]. С помощью этого инфантилизма[69] американцу Чаплину удается освободиться от «машинизма интеллектуального»[70]: «Прыжок в инфантильность служит и самому Чаплину средством психологического выхода за пределы размеренного, расчерченного и рассчитанного мира окружающей его действительности»[71]. Возникновение этого приема Эйзенштейн объясняет «взрослыми», т. е. несвободными и не дающими уверенности в будущем условиями жизни в Америке, где, по сравнению с Советским Союзом, «людям оставалось одно: психологически, фиктивно убегать обратно в беззаботную прелесть самопогружения в детство. [...] И вот почему гений Чаплина должен был зародиться и расцвести на *другом* конце земного шара, а не в стране, где сделано всё для того, чтобы золотой рай детства мог бы стать действительностью»[72].

Эти политические уколы служат Эйзенштейну в конце концов подготовкой к тому, чтобы «пролить свет» на чаплинскую кинотайну. С «Новых времен» («Modern Times», 1936) начинается для Эйзенштейна перемена чаплинского стиля, поскольку именно в этом фильме детские взгляды сталкиваются с серьезной темой[73]. Эту ломку стиля Эйзенштейн видит, разумеется, в положительном свете. Если в ранних фильмах-гротесках, в которых сталкиваются добро и зло, большие и маленькие, бедные и богатые[74], «детские взгляды» не противоречат веселой атмосфере фильмов, то в «Новых временах» они идут «вразрез с собственной темой»[75] неожиданно плодотворным образом. Поэтому чаплинская тайна заключается в том, чтобы «видеть явления самые

страшные, самые жалкие, самые трагические глазами смешливого ребенка»[76]. При этом решающим является отсутствие какой-либо «оценки»[77] и какого-либо «морально-этического [...] осмысления»[78]. По мнению Эйзенштейна, эта непосредственность Чаплина со временем вырастает в концепцию[79], достигшую своего апогея в «Новых временах»: «Смешливо-детский взгляд порождает серии страшных кадров «Новых времен»[80], в которых грозным партнером Бродяги впервые выступает действительность[81]. Когда в последующих фильмах чаплинская фигура всё более и более взрослеет, Эйзенштейн подчеркивает, что он «вместе с тем сохранил в полном объеме необузданности весь комплекс инфантильных черт»[82]. То же самое Чаплин осуществляет, воплощая Хинкеля в «Диктаторе» («The Great Dictator», 1940): «Инфантильный маньяк во главе государства»[83]. В этом фильме инфантильной является «только форма изложения»[84], но не собственно отношение к фашизму. Так, Эйзенштейн видит в обращении в финале «Диктатора»[85], впервые сделанном на понятном языке, «символ перерастания Чаплина-ребенка в Чаплина-трибуна»[86], который, однако, по-прежнему представлен с точки зрения ребенка.

Эйзенштейн, так же как и Эренбург, «затемняет» американское происхождение Чаплина, т. е. его детские взгляды, чтобы представить его инфантилизм как концепцию кинообвинения. В этом смысле надо понимать и пассаж, которым Эйзенштейн заканчивает свои рассуждения: «*Чарльз Спенсер Чаплин из Голливуда*, отныне именуемый *Charlie the Grown-up* <взрослый. — *Г. Х.*>»[87].

Если для Козинцева киногерой Чаплина со временем выводит радиус своего действия «из маленьких комнаток первых павильонов [...] на большую дорогу мира»[88], то это также связано с его «переходным возрастом». Так, Козинцев сравнивает более позднего «народного художника» Чаплина с «горьким шутом» из «Короля Лира» Шекспира: «Во втором периоде своей работы Чарли Чаплин начал переходить на короткую ногу с историей»[89]. Чаплин как «горький шут»[90] бередит своей тросточкой раны человечества — так же, как в кинопоэме Ивана Голля «Чаплиниада» («Die Chaplinade», 1920) в конце второй сцены он беззаботно пронзает своей тросточкой сердце навязчивой дамы[91]. Такое (метафорическое) злоупотребление тросточкой, которая обычно является атрибутом веселого Бродяги, осуществляется в конце концов почти по Эйзенштейну — «методом инфантильного приема».

***

Атрибуты «детскости», хотя и по-разному, попадают при восприятии американской киноиконы на советском экране на первый план. В 1920-е гг. ФЭКСы перенимают в виде игры вышедший из Америки киномиф, и в первую очередь — «детские» игровые киноатрибуты Шарло. Приблизительно в то же время Эренбург выдвигает мастера движения Чаплина в качестве киноиконы и «счастливого дитя» нового столетия скоростей, которого поначалу даже не имеющая традиций Америка воспринимает как возможность «медиально незапятнанного», т. е. не находящегося ни под чьим влиянием нового начала посредством кинематографического массового развлечения.

Позднее Эйзенштейн расценивает врожденный американский инфантилизм по отношению к кинотворчеству Чаплина как рафинированное стилевое средство, раскрывающееся в столкновении серьезных, оперирующих элементами действительности тем с детскими взглядами, находя в этом концепцию, составляющую кинообвинение. Тем самым на советском экране Чаплин появляется — когда с более или менее серьезной, когда с пародийной или иронической критикой Америки — в первую очередь как «счастливое дитя». В таком качестве своим игровым (ФЭКС), подвижным (Эренбург) и инфантильным (Эйзенштейн) балетом на фоне американских кулис он и вызывает — как с медиальной, так и с политически-идеологической точки зрения — безграничный и освобождающий, сначала веселый, а затем горький смех.

---

[1] *С. Эйзенштейн, С. Юткевич*. Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине // С. Юткевич. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. М., 1990. С. 276.

[2] См.: *B. Poliwoda*. FEKS — Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik in der frühen Sowjetkultur. München, 1994, S. 70—71.

[3] См.: *O. Bulgakowa*. FEKS. Die Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Berlin, 1996. S. 85.

[4] Там же. С. 86. См.: Леонид Трауберг о Чарли Чаплине и Иване Мозжухине // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 217—225.

[5] Это подтверждают русские публикации о Чаплине в последующем году. См.: *O. Bulgakowa*. Op. cit. S. 86.

[6] Там же. С. 87—88.

[7] *Ю. Цивьян*. Ранние фэксы и культурная тематика 20-х годов // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 24.

[8] Там же. Наряду с этим Цивьян открывает в заключительной сцене «кощунственное отождествление Чаплина и Христа» (Там же).

[9] См.: *O. Bulgakowa*. Film als Stil // Film, Auge, Faust, Sprache: Filmdebatten der 20er Jahre in Sowjetrußland / O. Bulgakowa. (Hg.). Berlin, 1992. S. 51.

[10] *O. Bulgakowa*. FEKS. S. 7.

[11] Там же. S. 9.

[12] Там же.

[13] См.: Там же. S. 132—134.

[14] Там же. S. 85.

[15] Там же.

[16] Там же.

[17] См.: Там же. S. 136, 140.

[18] Там же. S. 141.

[19] Там же. S. 151.

[20] То же самое позднее относится и к кинотворчеству Чаплина. Так, его Бродяга в фильме «Цирк» («The Circus», 1928), убегая от полиции, оказывается в зеркальном лабиринте, где его преследуют и далее. Эту сцену можно рассматривать как кинопародию на типичные для раннего кино сцены погони между полицейскими и жулика-

ми, которая из-за неразберихи зеркального отражения показана *ad absurdum*. Как пишет Вальтер Беньямин в статье «Оглядываясь на Чаплина» (1929): «Повсюду варианты его самых больших мотивов возникают во всём своем великолепии. Погоня перенесена в запутанный лабиринт, неожиданное появление должно поразить волшебника» (*W. Benjamin*. Rückblick auf Chaplin // W. Benjamin. Gesammelte Schriften III / H. Tiedemann-Bartels (Hg.). Frankfurt a.M., 1972. S. 157).

[21] *O. Bulgakowa*. Film als Stil. S. 51.

[22] См.: Там же.

[23] *T. Brandlmeier*. Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken. Frankfurt a.M., 1983. S. 53.

[24] *Г. Козинцев*. Народное искусство Чарли Чаплина // Г. Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Л., 1983. С. 91.

[25] Там же.

[26] См.: *D. Robinson*. Chaplin: sein Leben, seine Kunst / Übersetzung aus dem Engl.: Brigitte Mentz und Matthias Müller. Zürich, 1993. S. 99—167.

[27] *Г. Козинцев*. Указ. соч. С. 91.

[28] Этому конструктивистскому усилию противостоит тот факт, что книга напечатана с сохранением старой русской орфографии. По поводу этого во вступительном примечании издательство указывает на отсутствие согласия автора и одновременно идет на дистанцию по отношению к его взглядам. См.: *И. Эренбург*. А всё-таки она вертится. М.; Берлин, 1922. С. 7.

[29] Там же. С. 118—128.

[30] Там же. С. 118.

[31] См. там же.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] Там же. С. 119—120.

[35] См. там же. С. 120. В предложенной статье Чаплин изображен к тому же в иллюстрациях Фернана Леже, а также в сцене из фильма «Ломбард» («The Pawnshop», 1916). См. там же. С. 119, 121, 125, 128.

Первое издание Эренбурга и Лисицкого «Вещь — Objet — Gegenstand» также содержит иллюстрацию Леже с Чаплиным и примечанием к первой трагической кинороли Бродяги в «Подростке» («The Kid», 1921), а также ссылки на публикации о Чарли Чаплине (См.: Вещь — Objet — Gegenstand. 1922. № 1/2. С. 28). Для следующего издания журнала также была запланирована подобная статья, которая, однако, не была напечатана.

[36] См.: *И. Эренбург*. Указ. соч. С. 124.

[37] Там же.

[38] Там же.

[39] Там же. С. 127.

[40] Там же.

[41] Там же.

[42] Там же.

[43] См. там же. С. 124.

[44] См. там же. С. 119—120.

[45] Там же. С. 123.

[46] Там же. См. также фотографию сцены из спектакля Московского Камерного

театра (Там же. С. 127).

[47] На это же указывает и Брандлмайер в своей монографии «Комик кино»: «Наипростейшая ступень чаплинского комизма основывается на классической клоунаде по законам механики; лестницы, доски, метла, вёдра, навозные вилы, ящики и ходули являются стандартными реквизитами, а падения, спотыкания, прищемления, удары, пинки, драки — их физическими эквивалентами» (*T. Brandlmeier*. Op. cit. S. 47—48).

[48] *M. McLuhan*. Understanding Media: the extensions of man. New York, 1964. P. 253—254.

[49] *И. Эренбург*. Фабрика снов. Хроника нашего времени. Берлин, 1931. С. 243.

[50] См.: *И. Эренбург*. Люди, годы, жизнь // И. Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. Том 8. М., 1966. С. 189. Не упоминается, когда точно состоялся этот визит в кино, однако, в другом месте Эренбург говорит о том, что в 1921 году во Франции он видел несколько фильмов Чаплина (см. там же. С. 387). В последующей главе мемуарист сообщает о том, что он видел в 1925 году фильмы Чаплина «Золотая лихорадка» («The Goldrush», 1925) и «Пилигрим» («The Pilgrim», 1922f.) (см. там же. С. 479).

[51] См.: Там же. С. 189.

[52] Там же. С. 416.

[53] Там же. С. 509.

[54] См.: *Ю. Цивьян*. Указ. соч. С. 24; O. Bulgakowa. FEKS. S. 87—88.

[55] См.: *H. Zischler*. Kafka geht ins Kino. Hamburg, 1998.

[56] *G. Janouch*. Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt a.M., 1968. S. 214.

[57] Там же.

[58] Там же. S. 216.

[59] В одном из своих литературных произведений (начатый в 1912 году фрагмент романа «Пропавший без вести») Кафка описывает сцены, которые читаются как намеки на кино. Так, его друг и издатель Макс Брод пишет в послесловии к появившемуся в 1927 году роману под названием «Америка»: «В этой книге есть сцены [...], которые поразительно напоминают фильмы Чаплина, такие прекрасные чаплинские фильмы, которые, правда, еще не были написаны» (*M. Brod*. Nachwort zur ersten Ausgabe // F. Kafka. Amerika. Frankfurt a.M., 1974. Здесь S. 235). Действительно, Карл Росман сталкивается с Америкой, которая напоминает инсценированную Чаплиным жизнь большого города — жизнь бездомных и ищущих работу бедняков. Помимо конфронтации с полицией и непредсказуемыми жуликами, это касается также одинокой борьбы Карла с более сильными начальниками и современной техникой в механизированном мире труда — например, в гостинице «Оксиденталь», в которой Карл был лифтером (см.: *Ф. Кафка*. Пропавший без вести // Ф. Кафка. Сочинения в трех томах. Том 1. М., 1994. С. 289—520. Здесь: С. 384—405). См. также его удивительные наблюдения капиталистических механизмов, где человек и аппарат связаны друг с другом самым тесным образом (см.: «Происшествие с Робинсоном». Указ. соч. С. 406—440). Однако надо отметить, что Кафка никогда не был в Америке и не мог знать появившихся после его смерти в 1924 году чаплинских фильмов «Цирк», «Огни большого города» («City Lights», 1931) или «Новые времена» («Modern Times», 1936).

[60] *И. Эренбург*. Фабрика снов. С. 238.

[61] Там же. С. 147.

[62] Там же. С. 236—237.

[63] *И. Эренбург*. А всё-таки она вертится. С. 128.

[64] Примечательно, что в этой премьере Бродяги мы имеем дело с кинодекорацией, где борьба Чарли с камерой, предназначенной для съемок автогонок, а не назойливого Бродяги, всё время остается в поле нашего зрения. Элементы «съемки в кино» порождают иронический кинематографический момент саморефлексии, с помощью которого Чаплин впервые появляется в центре внимания в качестве Бродяги.

[65] *С. Эйзенштейн*. Charlie the Kid // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 5. М., 1968. С. 495.

[66] Там же.

[67] Там же.

[68] Там же.

[69] См.: Там же. С. 497.

[70] Там же.

[71] Там же. С. 503.

[72] Там же. С. 504—505.

[73] См.: Там же. С. 506.

[74] См.: Там же.

[75] См.: Там же.

[76] Там же. С. 507.

[77] Там же.

[78] Там же.

[79] См.: Там же.

[80] Там же.

[81] См.: Там же. С. 508.

[82] Там же. С. 517.

[83] Там же. С. 518.

[84] Там же. С. 519.

[85] В «Новых временах» чаплинский Бродяга поет на придуманном языке подкрепленную жестами песню. В «Диктаторе» играющий две роли Чаплин произносит сначала речь в роли Хинкеля, которая по звукам очень похожа на диктаторский крик немецкого фюрера, но остается при этом непонятной. Таким способом с помощью жестов и мимики Чаплин идет навстречу уже пришедшей эре звукового кино (см.: *B. Balázs*. Chaplins Geheimnis (1949) // B. Balázs. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien, 1980. S. 219—222).

[86] Там же.

[87] Там же. S. 521.

[88] *Г. Козинцев*. Указ. соч. С. 91.

[89] Там же.

[90] Там же.

[91] См.: *Y. Goll*. Die Chaplinade // Y. Goll. Dichtungen. Lyrik, Prosa, Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwied, 1960. S. 53—63.

НАТАША ДРУБЕК-МАЙЕР

ЗВУКИ МУЗЫКИ

(АНТИ-)МЕДИУМ В СОВЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ

Film musical был изобретен в конце 1920-х — начале 30-х гг. в Америке. К этому времени в голливудской системе студий со стандартизированными оборудованием и бутафорией были разработаны такие жанры кино, как western, *horror*, *gangster movie* и *musical*. Эта жанровая система повлияла на весь кино-мир[1], даже на кино Советского Союза, где «говорить о “жанрах” в собственном смысле было бы натяжкой»[2]. Начало мюзикла связано со звуком в фильме, который появился в США в 1927 году: первые кино-мюзиклы очень похожи на театральные мюзиклы Бродвея; эти «all singing films» состояли из ряда номеров с танцами и пением, чаще всего просто следующих один за другим. В мюзикле сплетаются традиции городского фольклора, цирка, эстрады, оперетты, ревю, мюзик-холла — одним словом, всё то, что считалось развлечением для масс.

Именно такой тип эстрадных или цирковых номеров, который вошел в мюзикл, послужил Сергею Эйзенштейну точкой отчета для его «монтажа аттракционов». И как раз в мейерхольдовско-эйзенштейновском театре Пролеткульта в начале 1920-х гг. учились и работали двое молодых людей, вместе приехавшие в Москву из провинции. 15 лет спустя они стали виднейшими создателями советской музыкальной комедии: Иван Пырьев (род. 1901) и Григорий Александров (род. 1903). Александров в своих мемуарах описывает фазу их «увлечения эксцентрикой, акробатикой» и вспоминает: «Отталкиваясь от биомеханики Мейерхольда, от театральной эксцентрики, Сергей Михайлович шел по пути слияния театра с цирком и мюзик-холлом. Сцена у нас была превращена в своеобразную цирковую арену, причем действие спектакля часто выносилось непосредственно в зрительный зал. Многочисленные акробатические, гимнастические и музыкальные номера, или, как их называл Эйзенштейн, аттракционы, в конечном счете должны были донести до зрителя агитационное значение спектакля»[3].

Когда говорится о Красном Голливуде, имеются в виду и советские музыкальные комедии этих двух режиссеров — на первый взгляд, действительно очень похожие на американские. Хотя в последнее время появился ряд исследований, посвященных музыкальным комедиям времен сталинизма[4], никто еще не обратил внимание на существенные различия между советским и американским мюзиклами.

Первый вопрос: откуда на самом деле идет советская традиция музыкальной комедии? С первым вопросом связан сразу второй: не содержит ли

жанр мюзикла в себе так много американской семантики (Americana вошла в ту область, которую можно, говоря словами Бахтина, назвать «памятью жанра»), что все мюзиклы автоматически должны подчиниться американским прообразам и истории этого жанра? Где здесь влияние (национальной) жанровой системы и где начинается невозможность экспорта этого жанра (особенно в такую страну, как СССР, идеология которой находится в остром соперничестве с американской)? И третий вопрос: сколько в мире может и могло быть sounds of music(als)[5] — «звуков музыки» — и чем отличается советский «звук музыки» от американского? Мне кажется, что ответ на последний вопрос будет прямо связан с темой «Медиа и советская власть».

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно сначала определить основные темы и особую аудиовизуальную структуру жанра. Кристин Томпсон и Дэвид Бордуэлл в своей книге «Film Art»[6] описывают два основных вида мюзикла:

1. *backstage musical* (закулисный мюзикл), где действие развертывается на фоне репетиций и прослушивания[7]: первыми примерами являются фильмы «Broadway Melody» и «The Hollywood Revue of 1929, 42nd Street» (1933), фильмы эксцентрического хореографа и режиссера Басби Беркли, а также серия MGM «Let's put on a show!»

2. *straight musical* («прямой» мюзикл), где танец и пение не мотивируются контекстом сцены, закулисья. Чаще всего певцы — непрофессионалы, как в фильме «Встретимся в Сент-Луисе» («Meet me in St. Louis», 1944) режиссера Винсенте Минелли[8]. Действие здесь не обязательно происходит в городе.

Эта классификация основана на разнице между двумя типами введения пения. Очевидно, в начале существования мюзикла нужно было мотивировать именно внезапное пение. Олтмен цитирует О. Фергусона (1935): «Почти в самом начале фильма совершенно обычный разговор переходит в пение в полный голос с помощью фразы вроде: "Поезд не нужен — пойду я пешком, пусть и промокну под этим дождем" (в комнате неожиданно появляется оркестр, состоящий из 20 музыкантов)»[9].

В *backstage musical* музыка легко, постепенно возникает из визуального ряда и незаметно теряет свою диегетическую основу, после чего она как бы доносится из внекадрового пространства или, по Рику Олтмену, «диегетической дорожки» (звук, исходящий от изображенных на экране предметов и людей, «diegetic track»): «диегетическая дорожка, носитель реалистического звука (например, звуки дорожного движения в сцене, происходящей на городской улице), и музыкальная дорожка, носитель инструментального аккомпанемента»[10]. Так, в фильме «Встретимся в Сент-Луисе» мы вдруг слышим не только голос Джуди Гарланд, но и огромный, невидимый оркестр.

Можно сразу заметить, что настоящих *backstage musicals* в советском кино 1930-х гг. мало, так как советская музыкальная комедия, в отличие от голливудской, предпочитает не городскую среду, а «периферию»: курорт с пляжем, провинциальный город, ландшафты русских рек, колхоз с ярмаркой[11]. Урбанистические вдохновения и аттракционы, а также ночные бульвары и пароходы, освещенные лампочками, не являются типичным пространством советской музыкальной комедии. В особенности Пырьев старается отгоро-

дить советскую музыкальную комедию от капиталистической ночной жизни, которая часто изображается в американских мюзиклах. Когда действие всё-таки происходит в Москве, соблюдается следующее правило: город — не главное место действия[12], и показывается только периферийная архитектура Москвы (речной вокзал в Химках в «Волге-Волге» (1938); Всесоюзная сельскохозяйственная выставка[13] в «Свинарке и пастухе» (1941); ткацкая фабрика в каком-то посёлке недалеко от Москвы в фильме «Светлый путь» (1940) и т. д.). Если Москва изображена в фильме, то музыкальная комедия почти всегда связывает столицу с периферией города или страны (ср. «Девушка с характером» (1939) и «Сердца четырех» (1941)[14]), довольствуется интерьерами (показ Кремля в фильме «Светлый путь») или присутствует главным образом в словах песни («Свинарка и пастух»).

Конечно, есть исключения: например «Цирк» Александрова (1936) или не вышедший на советские экраны музыкальный фильм А. Медведкина «Новая Москва» (1938), где показывается Москва прошлого, настоящего и будущего[15]. Интересно, что комедия «Новая Москва» своими смелыми, ироническими изображениями виртуальной архитектуры города намного ближе современным американским музыкальным комедиям, которые стремятся к «новизне», урбанизму[16] чаще, чем эталонные советские музыкальные комедии — особенно колхозные комедии Пырьева, а также «народные комедии»[17] с музыкальными номерами («Девушка с характером» Юдина).

Но различие между американским и советским мюзиклом не столько в месте действия, сколько в аудиовизуальной структуре. В каждом мюзикле барьер между диегетическим и вне-кадровым звуком постоянно разрушается. Это может происходить с высокой долей условности (в этом случае зрителю не должно казаться странным, что грубые парни из орегонского леса вдруг умеют делать сложнейшие антраша[18]) или, наоборот, мотивироваться реалистически, как будто вся музыка и всё движение рождаются из обыденной действительности, изображенной на экране.

Переход от диегетического к чисто музыкальному звуку особенно интересен в *straight musical*, где нет постоянно возникающих музыкальных номеров. Во многих американских мюзиклах 1930-х гг. задача перехода к пению или танцу решается самыми неожиданными приемами: ритмические звуки (поездá, машины, пение птиц и т. д.) — это импульсы к весьма виртуозным номерам чечетки, которая оказывается словно созданной для такого рода мостков между обыденным звуком (современной) вещи, т. е. машины, и ритмическим танцем героя. Самым большим мастером такого подхватывания ритма окружавшей его действительности являлся Фред Астер, который в номере «Slap That Bass» («Бей по контрабасу» — фильм «Потанцуем?» («Shall We Dance?», 1937), реж. М. Сандрич) из ритма двигателей корабля выстраивает свою совершеннейшую «машину» чечетки (музыку написал Джордж Гершвин). Олтмен пишет: «Музыка появляется на диегетической дорожке, диегетические звуки трансформируются в музыку. Это чередование — существенный признак, характерный для американского фильма-мюзикла»[19].

Подобное «заражение» героя ритмом окружающего мира в советских музыкальных комедиях 1930-х гг. очень трудно найти. Возьмем аналогичную

ситуацию в фильме «Светлый путь»: Таня входит в зал фабрики и погружается в оглушительный ритмический грохот машин. Опытный зритель мюзикла ожидает, что из этой сцены может получиться танец[20]. Ничего подобного: когда Таня начинает подметать, она не подстраивается под ритм машин. То же самое происходит, когда она впервые встает за ткацкий станок и пробует управлять одновременно 16 станками (там музыка и ритм машин чередуются, но не совпадают[21]; в большинстве случаев диегетический звук не слышен, когда вступает оркестр). Уже в первом советском музыкальном фильме «Гармонь» (1934, реж. Игорь Савченко) звуки видимого мира и музыка формируются в два параллельных ряда. Все диегетические звуки (топот копыт или деревенская чечетка под комсомольскую польку) подчеркнуто асинхронны, искусственны, они усиливают эффект условности звука. Другой пример того же года — «Веселые ребята» Александрова. Вспомним контрапунктическое совмещение симфонической закадровой музыки и мычание коров в кадре, т. е. многоголосицу, но никак не ритмическое сочетание со звуками окружающего мира.

Как же мотивируются в советской музыкальной комедии внезапное пение и танец, если их источник — ни диегетические ритмические звуки, ни обстановка закулисья?

В фильме «Гармонь» Игоря Савченко почти постоянно слышны музыка и пение. Гармонь, «поэзия советских деревень»[22] — не только в центре сюжета этого фильма, но и ее условно-фольклорный звуковой фон: рифмованные реплики как бы возникают из песен и частушек. Х. Херсонский в своей рецензии обращает внимание именно на это обстоятельство: «Рискованная попытка заставить людей не говорить, а почти всё время петь, притом среди реальных, а не условных берез, изб и столов, сделана актерами без фальши. Режиссер сумел каждый раз найти музыкальные и ритмические оправдания для возникновения на экране песни»[23]. Режиссер М. Дубсон высоко оценил именно «исключительную ритмичность, блестящее сочетание звука и света, лиричности и монтажа»[24]. И действительно: ритм стихов и длина строк поэмы А. Жарова вместе с музыкой С. Потоцкого задают ритм монтажа. Ритмически-музыкальная сторона играет ведущую роль в этом фильме, в котором группа девушек соревнуется с женским хором, а борьба между кулаками и комсомольцами происходит в виде состязания в (симультанном) пении: веселая гармонь Тимошки побеждает «заунывный»[25] кулацкий романс о березке. «Гармонь» со своим автономным звуковым рядом и порой довольно отрывистым монтажом — весьма оригинальный русский музыкальный фильм[26] или, точнее, «лирическая кино-поэма» (как вслед за Херсонским обозначили жанр фильма современные критики), в которой музыка и стихи доминируют над изображением.

В ранних комедиях Александрова мы находим другое явление: очень часто внезапное начало музыки обозначено диегетическим звуком: то граммофоном[27], то инструментами или просто пением как самым естественным диегетическим звуком. Пение закономерно для героев, которых постоянно сопровождает песня и создает им свои «sound scapes»[28] — хотя и иначе, чем в

американском мюзикле. Пение часто внедряется в действие фильма (пастух с флейтой, кружки самодеятельности) и возникает как стихийное, народное, особенно у Пырьева, который для своих украинских колхозников заимствовал представление о поющем и пляшущем народе скорее всего у Савченко.

Как показала Сабина Хэнсген на материале комедий Александрова, движение фильма в данном случае следует за песней, а не наоборот[29]. То, что об американском мюзикле пишет Олтмен («В жизни и на диегетической дорожке большинства фильмов люди ведут себя так, что звуки, которые они производят, становятся функцией их деятельности. Самые значительные моменты мюзикла опровергают это отношение, завлекая людей двигаться в ритме заранее записанной музыки»[30]), относится и к советскому мюзиклу. Вспомним только животных в «Веселых ребятах», созванных на бал дудкой пастуха-дирижера Кости. Александров в мемуарах начала 1980-х описывает принцип своей музыкальной комедии, как она создавалась вместе с Дунаевским (и с помощью главного сотрудника режиссера, оператора Владимира Нильсена[31], о котором он не упоминает): «Сначала вместе с Исааком Осиповичем мы долго изучали возможности различных музыкальных инструментов, которые звучат в картине, потом был написан музыкальный план. Только после этого появилась партитура, а по партитуре была сделана точная раскадровка, и уже потом по записанной заранее музыке велась съемка»[32].

Тут музыка — на первом месте, она определяет не только раскадровку, но и всё движение. Можно даже сказать, что Александров к музыкальной комедии применяет принцип мультипликации Уолта Диснея, который режиссер описывает следующим образом: «Большой интерес для нас представлял диснеевский метод съемки. Знаменитый мультипликатор начинал с фонограммы. Тщательно подготовленная фонограмма становилась как бы каркасом фильма. В студии Диснея мне открылось, что звуковой кинофильм требует от режиссера высокой музыкальной культуры, знания композиторского искусства»[33].

Операторы Нильсен и Петров уже в статье 1936 года заявили, что в «Цирке» впервые в советском кино «полностью» был применен «метод предварительного рисования кадров». Вот более подробное описание записи под фонограмму: «Все музыкальные номера были сняты нами под предварительную записанную фонограмму, так как только при этом условии можно добиться точного совпадения в монтаже и настоящей чистоты звука. После записи фонограммы музыкального номера производится монтажная раскадровка данной сцены. Подсчитывая количество музыкальных тактов и соответственно определяется, какие кадры будут сниматься и монтироваться на данном количестве музыкальных кадров. Затем в ателье устанавливается звукопроекция с синхронным мотором, и под фонограмму актер производит репетицию своего номера. При этом артикуляция должна в точности совпадать со словами, записанными на фонограмме»[34].

Принцип «to move in time to prerecorded music» мы находим в конце «Цирка» уже в другом, идеологическом, смысле — в изображении марширующих масс. Среди них — тут намек на повседневную власть медиа над населением — «золушка» Таня Морозова из «Светлого пути», которая в начале фильма просыпается от того, что начинает играть уличное радио.

Как показала Майя Туровская в проникновенной статье о «Волге-Волге», «идея песни» никак не принадлежит к оригинальному слою сценария этого фильма, а появилась уже в очищенной, последней его версии, в которой немного осталось от остроумия изначальных соавторов (В. Нильсена и Н. Эрдмана). Когда Б. Бабицкий, директор Мосфильма, потребовал «очистить сюжет от аттракционов», Александров предложил включить в картину «сюиту из популярных народных песен» и подчеркнул роль «самых народных» инструментов: «В оркестре Стрелки должны звучать самодеятельные народные инструменты: дудки, трещотки, гусли, бубны, а в оркестре Рыбкина — струнные инструменты: балалайки, домбры, мандолины, гитары»[35].

Таким образом возник самый любимый фильм Сталина[36] — «вещь», которая «не равна своему содержанию»[37], многослойный фильм, способный не только говорить эзоповым языком о своей эпохе, но рефлектировать и над самим собой. Посмотрим на эту самую успешную комедию Александрова, которая иронически имитирует в сюжете соревнования суету *backstage musical*[38]. «Волга-Волга» — это своеобразное видоизменение жанра, состоящее главным образом в переносе места действия: музыкальное соревнование происходит на фоне русских речных ландшафтов. Так как в кружке Стрелки артисты в жизни — обычные водовозы, дворники и т. д., весь городок, пароход, варяжское судно и берега реки Чусовой превращаются в движущееся закулисье сцены Московской олимпиады. Романтический скалистый ландшафт и сказочный парусник говорят нам: находясь в стране песни, даже самое провинциальное захолустье со своей мелкой жизнью перерастает в идеальное, почти сказочное место. Согласно Олтмену, такая черта типична для американского мюзикла: «Разрушив барьер, разделяющий два трека, мюзикл стирает границы между реальным и идеальным»[39]. Если в американском мюзикле танец и пение сближают героя с героиней, которая сначала сопротивлялась его сватовству (как Джинджер Роджерс — авансам Астера в фильме «Потанцуем?»), то в советской музыкальной комедии музыка часто разъединяет любящих. Когда Тимошка вынужден из-за своих партийных постов бросить гармонь, Маруся ему не может простить это («Гармонь»), а Стрелке в «Волге-Волге» не очень нравится исполнение Алексеем партии тубы из «Смерти Изольды» Вагнера.

Если в американском мюзикле тело танцора и певца гармонически сочетается не только с инструментом и классическими аксессуарами танца[40], но и с телефоном, диктофоном, пишущей машинкой, граммофоном и другими медиальными средствами[41], то в советской музыкальной комедии тело самодостаточно и пренебрегает не только такими современными медиа, как телефон[42] (нужно только вспомнить, как дворник обращается с телефоном в «Волге-Волге»), но даже музыкальными инструментами: кустарная промышленность в Мелководске производит балалайки с таким плохим звуком, что ими можно только жонглировать, но не играть на них. Все инструменты или не работают, или ими пользуются в других целях.

Во многих фильмах того времени музыкальные инструменты оцениваются амбивалентно («Гармонь») или просто отрицательно: вспомним воровские песни под гитару в «Путевке в жизнь» или фильмы Пырьева, где на

гитаре чаще всего играет отрицательный персонаж. Дело не только в том, что у некоторых инструментов[43] «позорное» прошлое (под гитару пели цыганские, «кабацкие» романсы и т. д.), они подозрительны в первую очередь из-за своей доступности. Любой нейтральный музыкальный инструмент может стать опасным средством в руках «врага»: живую музыку и стихийно возникающие под нее тексты трудно контролировать. Музыкальные инструменты, которые находятся в личном пользовании — это постоянная опасность, так как они могут создать интимную музыкальную сферу — хоть и небольшой, но локальный противовес к официальным sound scapes масс-медиа. Намечается соревнование «своей» (т. е. на самом деле подлинно народной, «самодельной») музыки[44] и так называемой «народной» песни в центральной трансляции по радио или в кинозалах[45]. Один из критиков «Гармони» удивляется, что в советском колхозе, где (в идеальном случае) должна быть проведена радиофикация и кинофикация, молодежь страдает от того, что пропал гармонист[46].

Но вернемся к фильму «Волга-Волга». Показательно, что даже старый и почтенный медиум нотного письма на бумаге почти до самого конца фильма обращен против героини, так как запись мелодии о Волге (листы улетают по реке и песня таким образом находит массовое распространение) приводит к потере ее индивидуального авторства. В конце фильма Стрелка вынуждена доказать на сцене олимпиады своим пением, что она является законным автором «народной» песни о Волге — и демонстрирует авторитет человеческого («авторского») голоса. Голос — это метонимический знак личности, который незаменим и с помощью которого можно опознать и «поймать» человека. Поэтому девочка после песни Стрелки может заявить: «Смотри, автора поймали». Эта реплика подразумевает «лубянский шлейф»[47] соавторов Александрова (в реальном мире пойманных, т. е. репрессированных — в том числе Нильсена, арестованного осенью 1937 года)[48]. Реплика девочки, говорящая о том, что людей можно поймать опознаванием их голоса, намекает на особый статус аудитивной сферы в культуре и антропологии сталинского времени. Голос с его незаменимым тембром — с одной стороны, выражение искренности, знак неподдельности, с другой — это место, где сплетается официальное с родным, близким, интимным, где абстрактное слово обретает свою физическую, хоть и невидимую оболочку, оживотворенную теплым дыханием. Подлинность авторства песни удостоверяется ее «живым» исполнением автором перед московской аудиторией. Причем ситуация публичной сцены гарантирует выявление правды (Бывалов, метивший в автора песни, песню исполнить не может, не хватает голоса). Порядок в хаосе музыкальной комедии наводит сопрано певицы, которая наконец достигла своей цели, т.е. московской сцены. Ее уверенный в своей авторитетности голос заставляет нас забыть предыдущие кадры девушки, отчаянно ловящей вихрь развеянных по Москве-реке нотных листков. Заметим, что авторитет у нее появился после обнародования песни и подчеркивается ее «маскарадом» — мужской капитанской формой, которую она бросает только после исполнения песни о Волге, а все мелководцы с певицей в центре строятся в чинную линейку.

Основополагающий мотив «украденной» песни является обработкой вполне положительного приема американского мюзикла, который называется «passed-along song» (подхваченная песня). Подхваченная песня о Волге в сюжете фильма Александрова является объектом, на который претендуют и Стрелка, и Бывалов; соревнование за авторство в фильме повторяет то, что случалось в реальной жизни с картинами Александрова — изъятие режиссером фамилий из титров, грубые манипуляции с афишей. По мнению некоторых исследователей (в первую очередь Бернштейна, но отчасти и Туровской) Александров, подобно Бывалову в фильме, только предоставил свою «именную бумагу», но «авторство» фильма принадлежит в основном другим лицам. В этом смысле «Волга-Волга» является и своеобразным по своей самоиронии случаем фильма о создании фильма — в нем будто бы остались несмываемые следы насмешки тех людей, которые исчезли из титров.

В «Волге-Волге» хор голосов легко заменяет телеграмму (опять на вредной бумаге!): молнию передают хором с застрявшего парома. Фильм нам доказывает: самая надежная коммуникация — это пение. А настоящее, самое внушительное пение — это когда поет женский голос (вспомним, что слово «песня» в русском языке — женского рода).

В американском мюзикле 1930—40-х гг. «звездой» нередко является мужчина (Фред Астер, Джин Келли)[49], в советской же музыкальной комедии главную роль играет обязательно женщина (Любовь Орлова, Марина Ладынина, Валентина Серова).

То, что в близком коммунистическом будущем музыкальной комедии, следуя ленинскому лозунгу о кухарке, государством управляет женщина, можно показать на материале фильма «Девушка с характером», в котором советские женщины сначала тесно связаны с медиальными сооружениями страны (поезд, фабрика пластинок), а потом сами становятся (пост-)медиальным средством всеобщей циркуляции[50].

Как я уже говорила, «Волга-Волга» строится на инверсии американского образца; сигнальное значение поэтому имеют начальные титры, где все актеры (кроме бюрократа Бывалова) обращены спиной к зрителю. Они как бы смотрят в будущее, а Бывалов в прошлое. В экспозиции фильма заведующая кружком фольклорной самодеятельности Дуня-Стрелка целует счетовода и классического тубиста Алексея[51]. Картина их объятий могла бы быть счастливым концом голливудского мюзикла. Но нет: советская музыкальная комедия, смотрящая в не только пост-эротическое, но и пост-капиталистическое будущее, с этого только начинается[52].

Девушка советской музыкальной комедии прячет медиа, иногда даже чисто визуально своим телом закрывает и подавляет их механические звуки своим «природным» голосом. Она вбирает медиа в себя, и они в таком виде становятся природными, обрастают кожей, пухом, у них появляется нежный голос. Они уже не страшные, их можно назвать родными.

Не у одной «девушки с характером» из фильма Юдина и не только в колхозных комедиях Савченко и Пырьева мы находим сильные коннотации природно-органического мира. В «Волге-Волге» Стрелка плывет по «красавице народной» реке Волге и дирижирует музыкантами, которые играют на

самодельных[53] инструментах, главным образом деревянных. Когда в Москве героиня плывет на пароходе и видит из окна поезд, то закрывает занавески, а когда слышит по радио свою «подхваченную» песню, исполняемую оркестром, то закрывает приемник пуховой подушкой и в антимедиальном порыве вырывает кабель из стены. Следует сказать несколько слов об этой неприязни ко всему техническому, связанной с пост-авангардистской ориентацией на органическое, естественное. «Природа» стоит перед зрителем в виде женской фигуры, владеющей техникой, смягчающей ее беспощадность, крутость, индифферентность (вспомним исполнение любовной песни в Новой Москве Медведкина, где героиня нежно обнимает венец кабелей)[54]. Такое новое женское начало предлагается как лекарство (лат. remedium) от вредной техники и новых масс-медиа. Это, конечно, не девственная, а, скорее, окультуренная природа, но этого не видно, как не и видна глубокая медиальность женского тела в советском фильме второй половины 1930-х гг.

Женское тело является медиатором и заместителем медиа современного технического мира. Так и рождается не-медиум и re-medium в качестве медиального посредника, медиатора. На месте западного, протетически-дополненного технизированного тела появляется новое медиальное тело с качествами неимоверной репродукции. Кроме того, оно служит человеческим интерфейсом: если прикоснуться к нему, прозвучит песня. Советское поющее тело, как мы уже увидели — главным образом женского пола; оно целомудренно и лишено sex-appeal'a. Это «богатая невеста»[55] советского будущего — самый мощный (анти-)медиум.

В советском кино есть и просто богатая женщина, которую желает бедный, но красивый и умный комсомолец Фокин в запрещенном фильме Абрама Роома «Строгий юноша» (1936). Роомовская «невеста» (Маша) циркулирует между комсомольцем и известным хирургом и стирает тем самым границы между классами. «Строгий юноша» — «один из своеобразнейших фильмов советского кино 30-х годов»[56] — не музыкальная комедия, а, скорее, мета-фильм о музыке и звуке в советском кино. В центре фильма — музыкальное сновидение Фокина: большой зал с роялем (обстановка похожа на эксцентрические мизансцены Басби Беркли), андрогинный пианист играет классическую музыку, типичную для конца XIX века. Маша появляется в зале и спрашивает: «Что?» Муж ее останавливает: «Маша, ты нам мешаешь». Фокин (входит под слегка синкопированную симфоническую музыку, переходящую в джаз): «Что это значит, она мешает? Она сама музыка! Маша — вот ее движение» (играет скрипка). «Слушайте!» (поднимает ее руку). «Вот ее осанка. Слушайте! Вот ее поцелуй! Слушайте!» (пианист падает головой на клавиши; слышен хор человеческих голосов). Рояль исчезает, лакированный черный пол превращается в воду, купол зала растворяется в плетении растений (опять органическое!). На диегетическом уровне классическая музыка, включая такой сложный инструмент, как рояль, противопоставляется новому женскому телу, которое для Фокина является «музыкой», хотя это тело не поет на самом деле, а только является резонатором желаний комсомольца.

Вернемся к нашим изначальным вопросам: Откуда идет советская традиция музыкальной комедии? Действительно ли американский образец является решающим? Попробуем дифференцировать.

Первый тип советских музыкальных комедий (Савченко, Пырьев) берет свое начало в русской и украинской фольклорной традиции. Своим (псевдо) фольклорным стилем эти колхозные музыкальные комедии напоминают скорее послевоенные американские *folk musicals* (например, «Семь невест для семи братьев»). В этой связи Туровская справедливо говорит о «пасторальности» пырьевских комедий.

Второй тип — картины Александрова, которые в результате нашего анализа представляются довольно парадоксальными. Александров в своих музыкальных комедиях всегда находится в диалоге или даже полемике с американским мюзиклом. Его фильм «Волга-Волга» переворачивает основы мюзикла, чтобы перещеголять американский образец (в свете такой логики соревнования в рамках жанра кажется вполне естественным, что Сталин послал Рузвельту копию фильма)[57].

Но есть еще третий тип — это те музыкальные комедии, которые можно скорее назвать кино-опереттами[58]. Источник их, очевидно, лежит не в Америке, а скорее в Европе (в самой опереточной традиции, в немецких и австрийских опереточных фильмах[59] или в голливудском представлении о «голливудской» опереточной Вене XIX века[60]). К этой группе в первую очередь принадлежат фильмы австрийского эмигранта Герберта Раппапорта («Музыкальная история» (1940, совместно с А. Ивановским) и «Воздушный извозчик» (1943)), а также Александра Ивановского («Антон Иванович сердится» (1941); «Сильва» (1944) — по оперетте Кальмана; «Солистка балета» (1947))[61]. К этому типу можно отнести и «народные» комедии, и музыкальные водевили Юдина или кино-оперетту Александрова «Весна», которая планировалась еще до войны, но была снята только в 1947 году в Праге.

В заключение можно сказать, что, во-первых, в советских музыкальных фильмах 1930-х гг. нет одной гомогенной аудиовизуальной структуры, которая имела бы свое начало в американском мюзикле — скорее следует искать и другие источники (с одной стороны, в самой традиции богатой русской музыкальной культуры, а с другой — в оперетте и кино-оперетте студии UFA и т. д.). Описать различные виды «звуков музыки» кино в национальных кинокультурах и их соотношение предстоит в будущем.

Во-вторых, в советских музыкальных фильмах можно найти отчетливые следы соревнования с Западом; тут есть и мета-позиция, и встроенная рефлексия над самим жанром. Приведем последний пример из «Свинарки и пастуха» Пырьева: начало песни Ивана Ивановича в павильоне Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, когда свинарка Глаша резко оборачивается, словно услышав музыку (не-диегетическую), предвосхищающую песню старичка из ее деревни, который ее ищет. На самом деле она не могла ничего услышать, так как музыка идет не от присутствующего оркестра. Она как бы слышит внекадровую музыку!

В советских музыкальных комедиях по-другому используются музыкальные инструменты и медиальные приспособления, чем на Западе. И изображение, и роль этих медиа в сюжете иная — как мы видели, скорее отрицательная: очень мало музыкальных инструментов, которые бы не показались сомнительными (гитара[62], гармонь, рояль), многие инструменты и медиа или плохие по качеству (мелководские балалайки), или совсем не работают (граммофоны, телефоны). Советская музыкальная комедия учит нас: героиня не нуждается в поддержке медиа, так как у нее есть блистательные природные дарования — главным образом, ее голос, который ценится выше всех вспомогательных приспособлений. Она сама становится медиальным средством советских песен и глашатаем их содержания — и интенций власти. Она не только «сама музыка», она также и посредник-медиум.

Посвящается моему отцу (1921—2002), открывшему мне волшебство Фреда Астера и братьев Гершвин.

---

[1] См.: *R. Altman*. Film und Genre // Geschichte des internationalen Films / G. Nowell-Smith (Hg.). Stuttgart; Weimar. 1998. S. 254.

[2] *М. Туровская*. «Волга-Волга» и ее время // Киноведческие записки. № 45. 2000. С. 131.

[3] *Г. Александров*. Эпоха и кино. М., 1983. С. 29.

[4] В одной лишь книге «Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера» (СПб. 2002) четыре статьи на эту тему. Особо отметим основательную статью К. Кларк «"Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно...": Случай "Волги-Волги"» (с. 371—390). Кларк исходит из предположения, что этот фильм, «построенный по жанровым законам американского мюзикла», «в целом воспроизводит <его> типовую структуру».

[5] «Звуки музыки» («The Sound of Music», реж. Роберт Вайз) — саморефлексивное название крайне успешного американского мюзикла 1965 года, который перенес американскую «singing family» в европейскую обстановку.

[6] *D. Bordwell, K. Thompson*. Film Art: An Introduction. New York, 2001. P. 105.

[7] Ibid. P. 105.

[8] Этот тип мюзикла был особенно популярен после войны, например в фильме «Семь невест для семи братьев» («Seven Brides for Seven Brothers», 1954, реж. Стэнли Донен) или уже упоминавшийся мюзикл «Звуки музыки», в котором семья превращается в полупрофессиональный фольклорный ансамбль.

[9] *R. Altman*. The American Film Musical. Bloomington; Indianapolis, 1987. P. 63. Книга Олтмена — одна из интереснейших о поэтике и стилистике жанра американского мюзикла.

[10] Там же. С. 62.

[11] *Р. Тейлор*. К топографии утопии в сталинском мюзикле // Советское богатство. С. 365.

[12] Фильмы «Веселые ребята» и «Светлый путь» кончаются в Москве; «Цирк» — единственная музыкальная комедия Александрова, действие которой целиком происходит в столице. «Американскую» или опереточную декорацию с лампочками и т. д.

Александров мотивирует американским номером («Цирк») или сказочным изобилием (в «Светлом пути»).

[13] О том, что «выставка» представляет целую страну, см.: *Е. Добренко*. «Язык пространства, сжатого до точки», или эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. № 9. С. 108—117. О «двойной репрезентации» выставки пишет Тейлор: «она представляет Москву — периферии, а Москве — страну во всём ее многообразии» (*Р. Тейлор*. Указ. соч. С. 368).

[14] В этом музыкальном фильме К. Юдина героиня настаивает, чтобы ее отправили в командировку в военный лагерь, и живет с семьей на даче недалеко от лагеря.

[15] Есть еще одна музыкальная комедия, действие которой происходит в большом городе (правда, в Ленинграде): в «Музыкальной истории» (1940, реж. Г. Раппапорт, А. Ивановский) будущий оперный певец работает таксистом.

[16] «Однако вероятность новизны всегда велика в мюзикле, как и набор музыкальных номеров на фабрике ("The Pajama Game") или под поднятой улицей ("The West Side Story")» (*R. Altman*. The American Film Musical. P. 106).

[17] Об этом жанре см. статью Е. Марголита в книге «Geschichte des sowjetischen und russischen Films» (Ch. Engel (Hg.). Unter Mitarbeit von E. Binder, O. Bulgakowa, E. Margolit, M. Segida. Stuttgart; Weimar, 1999. S. 77—78).

[18] См. фильм «Семь невест для семи братьев». Р. Юренев в книге «"Сельский врач". О фильме и его создателях» (М., 1952. С. 40) жалуется на немотивированность внезапного танца в советском кино: «Зачем же, перенимая чужие приемы, заставлять донецких шахтеров, кубанских или эстонских колхозников, в реальность которых зритель поверил, громко и многоголосо петь, как поет хор Свешникова, или виртуозно плясать, как пляшет ансамбль Моисеева?»

[19] *R. Altman*. The American Film Musical. P. 63.

[20] Как это, например, случается в мета-мюзикле «Танцующая в темноте» («Dancer in the Dark», 2000, реж. Ларс фон Триер), где звуки машин вызывают у рабочей Сельмы, почти слепой бедной эмигрантки, галлюцинацию, будто она участвует в номере мюзикла. Предмет этого фильма — разочарование в американской мечте, которую олицетворяет мюзикл.

[21] Возможно, что в этом даже есть неприязнь ко всему механическому, которое можно найти в фильмах конструктивистского авангарда (вспомним, например, ткачих Вертова). Об «антимодернистском характере» «Волги-Волги» см.: *К. Кларк*. Указ. соч. С. 374.

[22] *А. Жаров*. Гармонь // А. Жаров. Стихи, песни, поэмы. М., 1964. С. 333.

[23] *Х. Херсонский*. «Гармонь» — новая картина Межрабпомфильма. Цит. по собранию вырезок из периодики о «Гармони», собранной в РГАЛИ (Ф. 1992. Оп. 1. № 59, без указания места публикации).

[24] По записи Е. Лен-ой «Гармонь на обсуждении в ЛЕН АРРК». Цит. по собранию вырезок из периодики о «Гармони» (см. примеч. 23).

[25] *А. Жаров*. Указ. соч. С. 326.

[26] Такое суждение можно найти у критика С. Нилова, который считает, что «Гармонь» представляет собой новый жанр «комсомольской оперетты в кино». См.: «"Оперетта в кино" — о фильме "Гармонь" Жарова». Цит. по собранию вырезок из периодики о «Гармони» (см. прим. 23).

[27] В «Веселых ребятах» граммофон стоит на пляже и в гостинице, где косвенно провоцирует живую музыку Кости (тот играет на дудке), так как механический проиг-

рыватель больше не работает. Уже в этой ранней музыкальной комедии Александрова чувствуется отрицательное отношение к медиальным приспособлениям. Пастух с народным инструментом и своим голосом замещает высокую, «иностранную» культуру (дирижера Фраскини).

[28] *N. Drubek-Meyer*. Mass-message / Массаж масс: Советские (масс-)медиа в 30-е годы // Советское богатство. С. 124—137.

[29] Борис Шумяцкий советовал режиссерам обратить особенное внимание «на звук и работу со звуком» (См.: *Б. Шумяцкий*. Кинематография миллионов. М. 1935. С. 256). Об этом см. также: *S. Hänsgen*. Film als Erbe anderer Medien. Das Lied in den Filmkomödien Grigorij Aleksandrovs // Musen der Macht / J. Murašov, G. Witte (Hg.). München. 2004, S. 187—209.

[30] *R. Altman*. The American Film Musical. P. 65.

[31] Нильсен, который (вместе с Б. Шумяцким) мечтал о создании Советского Голливуда, был в 1935 и 1937 гг. в Америке, где изучал технические и организационные принципы голливудских студий. Как показывает публикация А. Бернштейна (Голливуд без хэппи-энда. Судьба и творчество Владимира Нильсена // Киноведческие записки. № 60 (2002). С. 213—259), Нильсен не только восхищался американской системой производства кино, но даже вплоть до своего ареста работал вместе с Шумяцким над невышедшей книгой «Американская кинематография». Нильсен был расстрелян в 1937 году.

[32] *Г. Александров*. Указ. соч. С. 197—198.

[33] Там же. С. 144.

[34] *В. Нильсен, В. Петров*. Как мы снимали «Цирк» // Искусство кино. 1936. № 7. С. 44.

[35] *А. Бернштейн*. Указ. соч. С. 231.

[36] *Г. Александров*. Указ. соч. С. 243.

[37] О многослойности этого фильма см.: *М. Туровская*. Указ. соч.

[38] Показательно в этом отношении требование директора картины «Волга-Волга» Даревского на совещании по сценарию: «Стрелка ни в коем случае не должна организировать пения и выступления в городе [...]. Мне кажется, что когда идет Бывалов по городу [...], то рыбаки, чиня сети, должны петь свою обычную песню, гончары, делая горшки, должны петь свою обычную песню и т. д. Комедийные ситуации до широкого зрителя дойдут гораздо сильнее, если то, что будет на экране, не будет условным и требующим додумывания, а будет совершенно реальным и простым» (РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Ед. хр. 53; цит. по: *М. Туровская*. «Волга-Волга» и ее время). В принципе Даревский хочет убрать даже последнюю долю *backstage*, которая осталась в фильме Александрова, и сделать самодеятельность «стихийной». Пение — не репетиция, а «реальность».

[39] *R. Altman*. The American Film Musical. P 63. В статье о «Новой Москве» Медведкина и «Весне» Александрова я обратила внимание на весьма сложное переплетение реального и виртуального в советских фильмах того времени; нереальное, будущее, принимается за самое реальное (*N. Drubek-Meyer*. Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins «Novaja Moskva» (1938) und G. Aleksandrovs «Vesna» (1947) // Mystifikation — Autorschaft — Original / S. Frank, R. Lachmann, S. Sasse, Sch. Schahadat, C. Schramm (Hg.). Tübingen. S. 239—261).

[40] В чечетке это трость и цилиндр, иногда даже вешалка или бахромчатая метелка, как в фильме «Королевская свадьба» («Royal Wedding», 1951, реж. Стэнли Донен).

[41] Приведу довольно заурядный пример из фильма «Золотоискательницы 1937 года» («Gold Diggers of 1937», 1936, реж. Л. Бэкон): секретарша пишет на машинке и одновременно поет вместе со своим партнером куплеты в ритме звуков клавиш.

[42] Примечательно то, как мало — в отличие от американских фильмов того времени — советская комедия пользуется телефоном в комических и эротических целях (опять находим исключение в «Новой Москве»: женщина поднимает трубку и спрашивает «барышню», куда Москва уезжает; в другой сцене телефон становится карнавальной игрушкой). Любовный разговор по телефону находим и в другом «изъятом» фильме того времени «Сердца четырех» (1941): Жданову этот музыкальный водевиль показался слишком «легкомысленным» (См.: *Е. Марголит, В. Шмыров*. Изъятое кино. М., 1996. С. 78).

[43] В том числе и гармошки, которую поэт Д. Бедный, сторонник гуслей, назвал «визгливой дурой».

[44] После войны она воплотилась в феномене бардов.

[45] Х. Гюнтер в своей статье «Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери» (Вопросы литературы. 1997. № 4) отводит «Гармони» важную роль, так как этот фильм бросает «свет на причины рождения массовой песни». Гюнтер напоминает и о политическом контексте возникновения советской «народной» песни: «Как ни парадоксально, реабилитация фольклорной традиции, которая до этого считалась реакционным явлением, произошла непосредственно после разорения русской деревни» (Цит. по сетевой версии. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gunter.html).

[46] РГАЛИ. Ф. 1992. Оп. 1. № 59. Ср. неосуществленный «проект» гармониста Тимошки в поэме Жарова (*А. Жаров*. Указ. соч. С. 322): «Продам гармонь, / как старый тарантас, / [...] Я доберусь проведать город дальний. / Я научусь там проводить досуг / Под звуки радио / В избе-читальне!»

[47] *М. Туровская*. Указ. соч. С. 121.

[48] См. об этом: *А. Бернштейн*. Указ. соч. С. 227. Исчезновение фамилий авторов уже имело место в случае «Веселых ребят», когда во время съемок фильма Эрдман был арестован и сослан в г. Енисейск (из титров вышедшего в 1934 году фильма были сняты фамилии сценаристов Н. Эрдмана и В. Масса, Нильсен был вырезан бритвой из афиш фильма «Цирк»).

[49] Интересно, конечно, что в немногих негородских мюзиклах 1930-х гг. (например, сказочный мюзикл «Волшебник из Оз» («The Wizard of Oz», 1939)), появляются женские героини (Джуди Гарланд).

[50] *N. Drubek-Meyer*. Manuskript, Parteibuch, trudoden', Fahrkarte. Geldsurrogate im sowjetischen Film 1936—39 // Kultur/Sprache/Oekonomie / Hg. W. Weitlaner. Wiener Slawistischer Almanach. 2001. Sonderband 54. S. 165—200.

[51] Алексей обещает ей, что он «исполнит» всё, о чем она просит. Потом он говорит, что не умеет сочинять, он только исполнитель (музыки Вагнера), а Дуня — композитор.

[52] О «темпоральном символизме» «Волги-Волги» (Стрелка — «стрелка часов») пишет Кларк (Указ. соч. С. 380). Об изображении будущего посредством женской фигуры в советском кино 1930-х гг. см.: *Н. Друбек-Майер*. Девушка с плюсом. Фетишизация в советских фильмах конца 30-х гг. // Дискурсы телесности и эротизма в русской литературе и культуре / Д. Иоффе (ред.). (В печати).

[53] Это и есть «тема безграничной талантливости русского народа», о которой говорит Ростилав Юренев в своей «Краткой истории советского кино» (М., 1979. С. 115).

[54] В принципе, тут мы имеем дело с переработанным авангардистским культом управляющей машинами женщины (Вертов, Эйзенштейн), с одной стороны, доказывающим решение женского вопроса и высокую уровень индустриализации в Советском Союзе, с другой — пользующимся эстетическим эффектом совмещения противоположностей (мягкое владеет твердым, нежное — сильным, природное — искусственным; и наоборот: машина задает ритм жизни, водворяется насилие над нежным и т. д.).

[55] «Богатая невеста» — название первой колхозной музыкальной комедии Пырьева (1938).

[56] *Е. Марголит, В. Шмыров*. Изъятое кино. С. 53.

[57] *Г. Александров*. Указ. соч. С. 243—244. Перещеголять Америку в то же время хотел и Вертов (в своей «Колыбельной» (1937), направленной на «Нетерпимость» Д. Гриффита («Intolerance», 1916) — в обоих фильмах в центре стоят женские фигуры.

[58] Леонид Трауберг в своей книге «Жак Оффенбах и другие» (М. 1987. С. 228—229) указывает на взаимосвязь оперетты и кино. Он напоминает о том, что опереточной музыкой часто пользовались для «озвучания» немого кино (за экраном). В музыкальных комедиях звукового кино он видит продолжение этого музыкального жанра: «...пути кино и оперетты сошлись. “Певец джаза” появился в конце 1927 года, то есть накануне, позволим себе с грустью сказать, “заката венской оперетты”. И почти сразу в 1928 и 1929 году звуковое кино предъявило зрителю главным образом — оперетты. Именно оперетты, от этого никуда не денешься. “Княгиня чардаша”, “Летучая мышь” или “Перикола” не были с места в карьер экранизированы, однако появились фильмы, основанные на других произведениях. И в первую голову на мюзиклах». На Западе в подавляющем большинстве случаев это были номера популярных оперетт.

[59] Нужно учесть, что многие советские кино-оперетты планировались как раз в период сталинско-гитлеровского пакта (1939—41). Оксана Булгакова в своей статье «Emigration in der Sowjetunion. Ein Wiener in Sowjetrussland: Herbert Rappoport» (в кн. Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin. 1995. С. 226) справедливо указывает на неоднозначное отношение в СССР к жанру оперетты. Показательно также, что к немногим американским фильмам, которые были показаны в Советском Союзе до войны, принадлежит американская музыкальная история о дирижере (которого играет Л. Стоковский) — «Сто мужчин и одна девушка» («One Hundred Men and a Girl», 1937, реж. Г. Костер). О популярности опереточного репертуара в начале 1930-х гг. ср.: *M. Stadelmann*. Isaak Dunaevskij — Sänger des Volkes. Eine Karriere unter Stalin. Köln, 2003.

[60] Булгакова (указ. соч. С. 227) напоминает о том, что кино-оперетта Раппапорта и Ивановского была сделана по заказу Сталина, которому понравился американский фильм об Иоганне Штраусе «Большой вальс» («The Great Waltz», 1938, реж. Ж. Дювивье).

[61] Ивановский до революции был режиссером Оперного театра Зимина в Москве, в 1920-е гг. работал также в музыкальных театрах.

[62] Например, в «Путевке в жизнь» (1931, реж. Николай Экк), так как с гитарой очевидно ассоциируется романс (о полемике против «жестоких» романсов и цыганщины в начале 1930-х гг. см.: *Stadelmann*. Op. cit. S. 52, 191).

ОБ АВТОРАХ

Олег Аронсон — философ, научный сотрудник Института философии РАН (Москва), приглашенный преподаватель ряда российских ВУЗов (РГГУ, Институт современного искусства Сороса и др.). Издатель и автор книг «Сообщества конфликта» (2001), «Богема: опыт сообщества» (2002), «Метакино» (2003), «Ж. Делёз. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время» (2004) а также ряда статей по современной философии, кино и масс-медиа.

Вольфганг Байленхофф (Wolfgang Beilenhoff) — профессор киноведения Рурского Университета Бохум, руководитель проекта «Лицо в кино» (Forschungskolleg «Медиа и культурная коммуникация», Университет Кёльн). Автор и составитель книг «Dziga Vertov. Schriften zum Film» (1973), «Das Filmplakat» (1995), «Poetika kino. Theorie und Praxis der russischen Formalisten» (2005) и ряда статей о советском кино, культурной памяти и др.

Анна Бон (Anna Bohn) — славист и киновед, научный сотрудник и координатор исследовательского проекта «DVD как медиа академических изданий фильмов» Университета искусств Берлина. Координатор проекта реставрации фильма «Броненосец "Потемкин"» в рамках Фонда Немецкой Кинематеки в Берлине. Автор книги «Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930—1948» (2003), а также ряда научных телевизионных передач.

Джеффри Брукс (Jeffrey Brooks) — профессор европейской истории Университета Джонса Хопкинса (Балтимор, США). Автор книг «When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861—1917» (1985), «Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War» (2000), статей по русской и советской истории, политике и культуре.

Оксана Булгакова — киновед, исследователь визуальной культуры, профессор Internationale Filmschule в Кёльне, приглашенный профессор Стэнфордского Университета. Сокуратор выставки «Берлин-Москва/Москва-Берлин. 1900—1950» (1995—96); автор книг «FEKS, die Fabrik des exzentrischen Schauspielers» (1996), «Sergej Eisenstein — drei Utopien: Architekturentwürfe zur Filmtheorie» (1996), «Фабрика жестов» (2005) и ряда телепередач («Stalin — eine Mosfilmproduktion» (1993) и др.).

Эмма Виддис (Emma Widdis) — преподаватель русской литературы, кино и культуры в Кембриджском университете, специалист по советской культуре 1920—

30-х гг. Автор книги «Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War» (2003), составитель книги «National Identity in Russian Culture: An Introduction» (2004) и ряда статей об архитектуре, литературе и кино.

Барбара Вурм (Barbara Wurm) — славист, германист, аспирант Университета им. В. Гумбольдта (Берлин). Автор работы о медиальной практике письма в концепции литературной эволюции у Ю. Н. Тынянова, ряда статей о теории литературы и кино. Текущий проект — диссертация о биополитике и поле зрения в документальном и научно-популярном кино раннего советского периода.

Татьяна Горяева — доктор исторических наук, историк медиа, директор Российского государственного архива литературы и искусства. Редактор и составитель сборников «История советской радиожурналистики: документы, тексты, воспоминания 1917—1945» (1991) и «История советской политической цензуры: документы и комментарии» (1997); автор книг «Радио России: политический контроль советского радиовещания в 1920—1930-х гг.» (2000) и «Политическая цензура в СССР» (2002).

Надежда Григорьева — научный сотрудник проекта «Интимные тексты, интимные пространства» (Университет Констанц). Научные интересы: современное искусство, советская тоталитарная культура, радикальная европейская мысль 1930-х гг., кинематограф 1920—1930-х гг., философия труда. Автор ряда публикаций в России и Западной Европе.

Борис Гройс — философ, теоретик искусства; профессор философии, искусствоведения и теории медиа в высшей школе дизайна в Карлсруэ. Куратор выставки «Traumfabrik Kommunismus» (2003); автор книг «Gesamtkunstwerk Stalin» («Стиль Сталин») (München, 1988; М., 1994), «Утопия и обмен» (1993), «Die Erfindung Russlands» (1995), «Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien» (2000) и др.

Ханс Гюнтер (Hans Günther) — профессор славистики Университета Билефельд (Германия). Составитель сборника «The Culture of the Stalin Period» (1991), вместе с Евгением Добренко редактор и составитель сборника «Соцреалистический канон» (2000); автор книг «Die Verstaatlichung der Literatur» (1984), «Der sozialistische Heldenmythos» (1993) и др.

Екатерина Деготь — историк искусства, художественный критик, с 1993 г. — культурный обозреватель газеты «Коммерсантъ-Daily». Автор книг «Террористический натурализм» (1998) и «Русское искусство XX века» (2000), составитель книги «Московский концептуализм» (2005). Сокуратор выставок «Память тела: Нижнее белье советской эпохи» (2000—2004) и «Москва-Берлин. 1950—2000» (2003—2004) и др.

Александр Дерябин — киновед, историк кино, архивист, консультант по кинохронике; научный сотрудник сектора изучения текущего кинопроцесса НИИ киноискусства. Составитель и ответственный редактор справочника «Летопись отечественного кино» (2004), книги «Дзига Вертов. Драматургические опыты»

(2004); автор ряда телепередач и публикаций по истории советского и российского кино.

Евгений Добренко — профессор Ноттингемского университета. Автор книг «Метафора власти» (1993), «Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы» (1997), «Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры» (1999). Составитель и соредактор сборников научных трудов «Соцреалистический канон» (2000), «Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино» (2002) и др.

Наташа Друбек-Майер (Natascha Drubek-Meyer) — славист-литературовед, теоретик кино и медиа. С 1996 года — организатор конференций «Slavistische Filmtage/Slavic Film Theory». Текущий проект: «Медиа теории и теория медиа в русской культуре 1896—1956 и принципы издания аудиовизуальных материалов». Составитель сборника «Rhapsodie und Apparatur. Die Filme des Dziga Vertov» (2000); автор книги «Gogol's eloquentia corporis» (1998) и др.

Николай Изволов — киновед, кандидат искусствоведения, руководитель отдела истории отечественного кино НИИ киноискусства. Научный редактор каталога дореволюционного документального кино Вениамина Вишневского (1996); автор книги «Феномен кино. История и теория» (2001), публикаций по истории советского и российского кино, реконструкций ряда фильмов А. Медведкина, Л. Кулешова, Д. Вертова и др.

Сергей Каптерев — аспирант киноведческого факультета Нью-Йоркского университета, автор ряда статей о взаимодействии американской и советской кинокультур, проблемах немого и раннего звукового кинематографа. Текущий проект: «Стилистические и иконографические аспекты послесталинского кино 1950-х годов».

Владимир Коляда — историк-архивист, директор Российского государственного архива фонодокументов. Автор книги «Звуко-...фоно-...аудио» (2003) и ряда публикаций по вопросам истории фонодокументов и проблемам архивного дела («ЦГАЗ СССР и устная история» (1990), «Граммофонные пластинки — разновидность документов отечественной истории» (1995) и др.).

Илья Кукуй — научный сотрудник Университета Билефельд (Германия). Составитель и соредактор сборника научных трудов «Экранные тексты» (2004), автор ряда публикаций по вопросам кино, русской культуры конца XIX — начала XX вв., неофициальной советской литературы. Текущий проект: «Биография вещи: об одном концепте русской культуры первой трети XX века».

Юлия Курселл (Julia Kursell) — славист, музыковед, автор диссертации «Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde» (2000) и ряда публикаций. В настоящее время научный сотрудник Института Макса Планка (Берлин), текущий проект — «Экспериментализация жизни. Конфигурации между науками, искусствами и технологиями».

Евгений Марголит — киновед, историк кино, научный сотрудник НИИ киноискусства; приглашенный преподаватель ряда российских ВУЗов. Член редколлегии и автор статей в энциклопедиях «Первый век кино» (1996), «Новейшая история российского кино» (с 2001). Автор книги «Советское киноискусство: Основные этапы становления и развития» (1988), каталога «Изъятое кино» (1995; совместно с В.Шмыровым) и др.

Юрий Мурашов (Jurij Murašov) — литературовед, теоретик медиа, профессор славистики в Университете Констанц. Автор книг «Jenseits der Mimesis: russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov zu V. G. Belinskij» (1993), «Im Zeichen des Dionysos: zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov» (1999); составитель сборников «Советское богатство» (2002) и «Die Musen der Macht: Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre» (2003).

Анна Новикова — журналист, историк радио и телевидения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания; преподаватель истории, теории и практики радиовещания и телевидения в Российском государственном гуманитарном университете. Автор книги «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004) и ряда научных статей по вопросам массмедиа.

Галина Орлова — психолог, антрополог, научный сотрудник факультета психологии Ростовского государственного университета. Автор ряда публикаций о проблемах политической и социальной антропологии. Текущий проект — «Овладеть пространством: идеологические основания советской политики в области географии».

Елена Петрушанская — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела художественных проблем СМК ГИИ искусствознания (Москва). Автор книги «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004) и ряда монографий, статей и радиопередач; составитель сборника «Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио» (1985) и др.

Валерий Подорога — доктор философских наук, заведующий сектором аналитической антропологии Института философии РАН; приглашенный профессор ряда европейских и американских университетов. Автор книг «Метафизика ландшафта» (1993), «Выражение и смысл» (1995), «Феноменология тела. Введение в философскую антропологию» (1995), курса лекций «Мастерская визуальной антропологии» (2001) и др.

Валери Познер (Valérie Pozner) — историк кино, научный сотрудник «Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle» (ARIAS), Париж. Автор диссертации «Viktor Chklovski, scénariste et théoricien du cinéma» (1996), переводчик и составитель книг «Lev Kouléchov. Ecrits (1917—1934)» (1994), «Le studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks» (1996), «Victor Chklovski. La troisième fabrique» (1999) и др.

Михаил Рыклин — философ, культуролог, переводчик, ведущий научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии РАН; приглашенный профессор ряда европейских университетов и печатных изданий. Автор, издатель и переводчик книг «Террорологики» (1992), «Деррида в Москве» (1993), «Пространства ликования» (2002), «Деконструкция и деструкция: Беседы с философами» (2002) и др.

Розалинде Сарторти (Rosalinde Sartorti) — научный сотрудник кафедры истории и культуры Института Восточной Европы (Берлин). Автор книг «Sowjetische Fotografie 1928—32» (1975), «Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925—1933» (1981), ряда публикаций по проблемам русской фотографии, культуры праздника и культа героев.

Свен Спикер (Sven Spieker) — литературовед и культуролог, теоретик медиа, профессор Университета Калифорния (Санта Барбара). Автор и составитель книг «Figures of Memory and Forgetting in Andrei Bitov's Prose» (1996); «Gøgøl: Exploring Absence» (2000); «Leidenschaften der Bürokratie. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv» (2004) и др.; главный редактор электронного журнала визуальных искусств «artmargins.com».

Майя Туровская — доктор театроведения, театральный критик, кинокритик, специалист в области медиа и социологии культуры; приглашенный профессор ряда европейских и американских университетов. Инициатор выставки «Берлин-Москва/Москва-Берлин. 1900—1950» (1995—1996); автор киносценария «Обыкновенный фашизм» (совм. с М. Роммом и Ю. Ханютиным), книг «Ольга Леонардовна Книппер-Чехова» (1959), «7 1/2 и фильмы Андрея Тарковского» (1991), «Бинокль» (2003) и др.

Дирк Уффельманн (Dirk Uffelmann) — литературовед, историк философии. Ассистент при кафедре литературы и культуры стран Восточной Европы Бременского университета. Автор книг «Die russische Kulturosophie» (1999), «Der erniedrigte Christus und seine Ausgestaltungen in der russischen Kultur und Literatur» (2005); составитель сборников «Немецкое философское литературоведение» (2001), «Ускользающий контекст. Русская философия в XX веке» (2002) и др.

Гудрун Хайдеманн (Gudrun Heidemann) — литературовед, исследователь проблем медиальности, научный сотрудник Университета Билефельд. Составитель и соредактор сборника научных трудов «Экранные тексты» (2004); автор диссертации «Das schreibende Ich in der Fremde — Il'ja Erenburgs und Vladimir Nabokovs Berliner Prosa der 1920er Jahre» (2005) и ряда публикаций по проблемам литературы русской эмиграции и визуальности литературы.

Анке Хенниг (Anke Hennig) — литературовед, историк искусств. Научный сотрудник Свободного Университета Берлин (текущий проект: «Советская кинодраматургия 30-х годов»). Автор работы о литературно-теоретической проблематике «поэтики развертывания» Виктора Шкловского, ряда статей по вопросам теории советского искусства 1930-х гг.

Сабина Хэнсген (Sabine Hänsgen) — славист, историк медиа; научный сотрудник проектов «Политическое как пространство коммуникации в истории» (Университет Билефельд) и «Лицо в кино» (Университет Кёльн). Автор и составитель книг «Kulturpalast: современная русская поэзия и перформанс» (1984), «Moskau Moskau: видеофрагменты» (1987), «Präprintium: книги московского самиздата» (1998) и др.

Игорь Чубаров — философ, научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии РАН; член Русского феноменологического общества, сотрудник философско-литературного журнала «Логос». Издатель и главный редактор серии «Феноменология. Герменевтика. Философия языка»; автор ряда работ по вопросам феноменологии и философии культуры.

Шамма Шахадат (Schamma Schahadat) — профессор славянской филологии Университета Тюбинген. Автор книг «Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks» (1995), «Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert» (2004) и ряда публикаций по вопросам литературной теории, культурологии и русской литературы серебряного века. Текущий проект: «Интимные тексты, интимные пространства. О конструкции интимности в русской культуре».

Александр Шерель — радиожурналист, историк радио, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, корреспондент-обозреватель «Маяка», редактор отдела радио-журнала «Советское радио и телевидение», автор и ведущий радио- и телепрограмм. Автор книг «Рампа у микрофона» (1985), «Там на невидимых подмостках» (1995), «Аудиокультура XX века» (2004) и др.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* Составил М. Д. Эльзон.

СОДЕРЖАНИЕ

4. ПРИНТ-МЕДИА

5. ТЕЛО В ТЕАТРЕ И КИНО

ЧАСТЬ II. КИНО

1. ЗВУК И УСТНОСТЬ

2. ДРАМАТУРГИЯ

3. МОТИВЫ И ЖАНРЫ

4. СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

5. РОССИЯ И АМЕРИКА

Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2005 — 621 с.

ISBN 5-7331-0335-3

Настоящий сборник является результатом международной научной конференции «Советская власть и медиа», проходившей 1—3 октября 2003 года в рамках исследовательского проекта «Политическое как пространство коммуникации в истории» в университете г. Билефельд (Германия).

На конференции исследовалась трансформация понятия политического в условиях введения в Советском Союзе новых технических масс-медиа (фотография, кино и радио), которые могли выполнять разные и даже противоположные функции: с одной стороны, они оказались на службе утопического проекта авангарда, отличавшегося растворением частного во всеобъемлющей политизации общества, а с другой стороны, они содействовали противоположной тенденции фамилиаризации политического в мифологии массовой культуры сталинского времени.

Для сталинской эпохи, тем самым, оказывается характерно напряжение между «архаизацией» культуры и устремлением к модернизации, находящей свое выражение как раз в усиленном применении новых технических медиа, которые вступают в сложные отношения взаимодействия со старыми медиа (литература, живопись, музыка, театр, фольклор и т. д.).

Книга ставит перед собой целью стимулировать сравнительный анализ медиа в Советском Союзе 1920—30-х гг. Особый интерес представляет в этой связи дискуссия о доминантах, взаимодействиях и конкуренции внутри медиальной системы, о переводимости или непереводимости и о возможных комбинациях и взаимоотношениях отдельных медиальных средств.

Переплет *Ю. С. Александрова*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 04.11.2005. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Antiqua.
Усл. п. л. 39. Уч. изд. п. л. 42. Тираж 1000 экз. Заказ №   .

Гуманитарное агентство “Академический проект”
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.

Отпечатано с готовых диапозитивов